MIRCEA ȚOCA

ȘASE DECENII DE PLASTICĂ ROMÂNEASCĂ MILITANTĂ

MIRCEA ȚOCA

ȘASE DECENII DE PLASTICĂ ROMÂNEASCĂ MILITANTĂ

(Studii și eseuri)

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA, 1981

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE 7
Tradiţiile militante ale artei plastice româneşti . . 9
În spiritul umanismului militant. Pagini din istoricul vieţii artistice clujene de la Marea Unire pînă în prezent 59
Artişti plastici clujeni în lupta pentru apărarea fiinţei neamului (1940—1944) 82
Un artist al vremurilor noi: Aurel Popp 97
Un rapsod al celor obidiţi: Ion Vlasiu 114
Tasso Marchini despre arta modernă în „Astra" din Sighet 134
Romul Ladea 150
Silvio Guarnieri: „Ladea năzuia să facă o artă la înălţimea valorilor culturii europene, legată de viziunea istorică şi populară a României" 169
Anastase Demian 176
Aurel Ciupe 179
Aurel Ciupe: „Am făcut o artă inspirată de natura şi de realităţile transilvănene" 191
O contribuţie la lămurirea problemei paternităţii „Monumentului Aviatorilor" din Bucureşti . 200
Figuri de luptători pentru neatîrnarea neamului şi de eroi comunişti în plastica românească contemporană 210
Six Decades of Militant Romanian Fine Arts (Rezumat în limba engleză) 230
Indice 247

CUVÎNT ÎNAINTE

Închinat aniversării a șaizeci de ani de la crearea Partidului Comunist Român, volumul de față adună studii și eseuri în care s-au materializat cercetări de istoria artei românești eșalonate de-a lungul a mai bine de un deceniu. Punerea lor sub titlul de pe copertă este cît se poate de firească, întrucît, împreună cu reprezentanții cei mai de seamă din alte domenii ale creației spirituale, mînuitorii români ai dălții și ai penelului și-au afirmat patriotismul din vremuri vechi, cu exemplară constanță și admirabilă dăruire. De la o epocă la alta, au trudit pentru a transmite, în forme menite dăinuirii, specificul gîndirii, sensibilității și atitudinilor morale ale oamenilor de la noi, pentru a făuri opere care să oglindească ideile avansate ale vremii lor și să-i îndemne pe contemporani la acțiune.

Continuînd tradiția generoasă ilustrată de pictorii generației de la 1848, ai Unirii și ai războiului de independență, plasticienii români au fost — prin acțiunile lor și prin opera lor — în rîndurile celor mai înaintați luptători pentru unitatea și libertatea țării, pentru înfăptuirea idealurilor clasei muncitoare și ale partidului său revoluționar. Prezenți pe front în 1916—18, colaborînd la presa de stînga și democratică din perioada interbelică, activi în însemnate acțiuni sociale și cultural-artistice, pictorii, sculptorii și graficienii români ai acestui veac au creat o operă la înălțimea sensibilității și gîndirii contemporane, al cărei miltantism și-a găsit în mod relevabil expresia și în lupta îndîrjită, sistematică, neîntreruptă pentru făurirea unei arte naționale de mare originalitate și forță, cu o excepțională bogăție a viziunilor și opțiunilor stilistice, cu o individualizare, o distincție și o perfecțiune a mijloace-

lor de expresie în măsură să asigure pătrunderea și fixarea ei în circuitul artei universale.

La fel ca în literatură, Transilvania celor șase decenii de la Marea Unire a dat în plastică artiști militanți de primă mărime, care — după caz — au înnoit radical ori au îmbogățit numai substanțial plastica românească în ansamblul ei, lăsîndu-ne moștenire o operă remarcabilă, un mesaj umanist și un strălucit exemplu de militantism social, pe care eseurile și studiile din acest volum încearcă să le descifreze.

Pe această linie, în deceniile de la Eliberare, în condițiile sprijinului statornic, multilateral și continuu acordat de statul socialist, răspunzînd cu dăruire chemărilor partidului, plasticienii români ai tuturor generațiilor și-au unit și continuă să-și unească eforturile în înfăptuirea unei opere prin care marile tradiții ale înaintașilor să fie continuate și prin care prezentul să-și afle reflectarea îndreptățită.

Ca în cadrul albumului consacrat, tot la Editura Dacia, centenarului Independenței, datorez prietenului Constantin Cubleșan ideea acestei cărți. În realizarea ei, am beneficiat de sugestiile colegilor Nicolae Edroiu, Marius Porumb și Doru Olteanu, precum și de colaborarea pictorului Florin Maxa și a artistului fotograf Szabó Tamás, cărora le adresez și pe această cale mulțumirile mele.

Cluj-Napoca, 28 noiembrie 1980 *AUTORUL*

TRADIȚIILE MILITANTE ALE ARTEI PLASTICE ROMÂNEȘTI

Întrucît a milita înseamnă — conform unui dicționar relativ recent al Academiei — „a desfășura o activitate intensă într-un domeniu social, politic, cultural; a lupta pentru un principiu, pentru o cauză"[1], se poate afirma că orice cercetare mai atentă a istoriei artelor românești ne dovedește că, încă din evul mediu, militantismul a fost o trăsătură fundamentală, definitorie a acestora.

Aflate în zona de interferență a marilor arii europene de cultură, țările române au avut de la început meritul de a fi introdus cu evidență în circuitul european de valori elemente viguroase, cu fizionomie distinctă, aparținînd unei civilizații locale ce a știut să-și asigure și să-și păstreze în chip strălucit continuitatea de-a lungul secolelor. În primele veacuri ale evului mediu, cultura — deci și artele plastice — s-a dezvoltat în ambianța, sub patronajul și cu sprijinul bisericii ortodoxe. Încreștinați într-un proces calm și treptat încă de timpuriu[2], românii s-au impus în istoria culturii europene prin felul cum au făurit, din zorii evului mediu pînă în amurgul acestuia, forme artistice proprii. Folosind o tehnică de a construi descrisă încă de Vitruvius, înaintașii noștri și-au durat majoritatea clădirilor religioase în lemn, adică în materialul și tehnica folosite și pentru a-și înălța casele și celelalte clădiri din gospodărie. Perisabilitatea acestui material în condițiile noastre climaterice n-a îngăduit vechilor monumente să supraviețuiască prin secole, dar formele preferate în construirea lor, planimetria și tipologia ne sînt în mare cunoscute printr-o transmitere interme-

---

[1] *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei, București, 1975.

[2] VIRGIL CÂNDEA, *An Outline of Romanian History*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 22.

diată, întrucît, în momentul trecerii la arhitectura în materiale durabile (piatră și cărămidă) interesul pentru tipul arhitectonic al bisericii sală a fost larg, general aș zice, după cum ne-o dovedesc cele mai vechi monumente — păstrate ca atare ori cunoscute din ruine și din săpăturile arheologice — din Transilvania, Țara Românească și Moldova. Continuînd, fără întrerupere, să construiască în lemn în toate provinciile istorice unde au locuit și locuiesc, românii și-au menținut pretutindeni, pînă în epoca modernă preferința pentru biserica sală. Modest dar funcțional, ilustrînd transpunerea în materiale durabile a unor soluții elaborate în arhitectura de lemn, acest tip arhitectonic a reprezentat modalitatea primordială — conștientă sau nu — de a păstra tradiția locală vie și în evoluție continuă, el constituindu-se totodată ca un solid element local în dialogul și în confruntările dintre civilizații. Pătrunderea formelor artei romanice în ambianța ostilă a culturii catolice a oferit numai cîteva elemente pentru îmbogățirea — cumpătată, dealtfel — a limbajului decorativ, dar nu a reușit să schimbe în nici un fel structura, planimetria și tipologia clădirilor, după cum ne-o dovedesc, de pildă, în forme de remarcabilă originalitate, bisericile românești din Țara Hațegului. În Moldova, în schimb, evoluția are loc în cadrul unei culturi unitare, pătrunderea și generalizarea formelor bizantine stimulînd evoluția tipului local al bisericii sală. Mai mult, în vremea lui Ștefan cel Mare, din simbioza tipului arhitectonic al bisericii sală cu tipul triconc (amendat deja cu marea contribuție locală a sistemului de boltire moldovenesc[3]) se naște soluția atît de originală și de caracteristic locală a tipului mixt. În Transilvania, elaborarea tipului arhitectonic din Țara Hațegului are loc în condițiile luptei acerbe pentru apărarea drepturilor românilor împotriva expansiunii maghiare și a înverșunatului prozelitism catolic. Cum lupta aceasta s-a prelungit timp de veacuri, dăinuirea, pînă la sfîrșitul evului mediu, a preferinței pentru tipul bisericii sală, legat direct de arhitectura de lemn

---

[9] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Pentru originea arhitecturii moldovenești*, în „Junimea literară“, XVI, 1927, p. 180—191 și *Bolțile moldovenești, originea și evoluția lor istorică*, în „Anuarul Institutului de Istorie Națională“, V, 1928—1930, Cluj, 1930, p. 415—431.

(două exemple în acest sens ne oferă, de pildă, arhitectura clujeană cu Biserica ortodoxă din Deal în 1795—1796 și Biserica lui Bob în 1800[4]), este reflexul direct al „luptei pentru un principiu, pentru o cauză“, luptă pe care, vom vedea, au sprijinit-o cu consecvență și clarviziune politică cei mai de seamă domnitori ai țărilor române de peste munți. În Moldova, capitolul strălucit de înfăptuiri din vremea lui Ștefan, cu șirul impresionant de biserici de tipul sală, triconc și mixt, cu marile cetăți și cu reședințele domnești, cu sculptura monumentelor funerare, cu remarcabilele înfăptuiri din pictură, broderie, argintărie etc. este un alt argument pentru a ilustra aceeași luptă, de data aceasta în condițiile colaborării și conlucrării dintre toate forțele. Căci, sprijinind, promovînd prin toate mijloacele, dezvoltarea culturii și a artelor în vremea sa, marele domn nu făcea decît să prelungească, și pe tărîmul înalt al vieții spirituale, lupta întregii sale domnii pentru întărirea Moldovei, pentru apărarea independenței sale împotriva Semilunii și a altor vrăjmași. O conjugare fericită a eforturilor politice, pe plan intern și extern, cu promovarea dezvoltării culturale și artistice a putut fi constatată în fond și înainte, și ea va fi o constantă a istoriei românești și după Ștefan. De pildă, nu pare să fie întîmplător faptul că o altă contribuție locală, ilustrînd geniul meșterilor noștri, și anume triconcul muntenesc (de tip Vodița II), își aflase încununarea supremă la Cozia, în timpul domniei unui alt vajnic luptător împotriva Semilunii, cum a fost Mircea cel Bătrîn.

Din vremea întemeierii statelor feudale românești, dezvoltarea culturală și artistică și-a vădit sensul militant, în condițiile amenințătoarei și rapidei creșteri a pericolului otoman. Căderea Constantinopolului la început, iar apoi prăbușirea treptată a tuturor statelor creștine din sudul Dunării au făcut ca — în afara Rusiei — țările române să rămînă singurele apărătoare ale tradițiilor culturale și artistice ortodoxe. Și în Țara Românească și în Moldova, a sprijini activitatea culturală și artistică promovată de biserica unitară a țării a fost pentru domni o

---

[4] MIRCEA ȚOCA și GÉZA STARMÜLLER, *Două biserici românești din Cluj în jurul anului 1800*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Series Historia“, 1, 1968, p. 31—44.

modalitate de a-și întări autoritatea și de a consolida orînduielile interne. Cei mai de seamă conducători din istoria noastră au înțeles însă că, în lupta împotriva Semilunii, apărarea culturii creștine este o armă extrem de eficientă. În consecință, din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVIII-lea, așezămintele ortodoxe din sudul Dunării și din Orient au beneficiat constant — ca centre culturale și artistice — de ajutorul domnitorilor și al boierilor de la noi, ctitoriile și daniile românești fiind atît de numeroase, de însemnate și de valoroase, încît în lucrarea sa despre Muntele Athos, publicată la Petersburg în 1892, P. Uspenski putea să afirme că: „nici un popor drept credincios nu a făcut atît de mult bine Athosului cît au făcut românii"[5]. Mănăstirile Sfîntului Munte, care au beneficiat neîntrerupt de generozitatea domnilor munteni, sînt, astfel, numeroase, începînd cel puțin cu domnia lui Mircea cel Bătrîn. Chiar pentru a doua jumătate a veacului al XV-lea — perioadă atît de săracă, datorită distrugerilor, în monumente de artă păstrate în Țara Românească — avem dovezi categorice despre faptul că: „dărnicia și uneori chiar concursul meșterilor români susțin și dezvoltă tradiția artistică a țărilor creștine din Balcani, încăpute sub stăpînirea Semilunii"[6]. Astfel, Vlad Țepeș își manifestă dărnicia față de mănăstirile athonite Rossikon, Sf. Pantelimon și Filoteu. Un Radu voievod ctitorea la Kremikovski, în apropierea Sofiei, o biserică înzestrată cu o pictură votivă purtînd data 1493. La unele mănăstiri contribuția domnilor noștri poate fi urmărită — cel puțin documentar, pînă în prezent — de-a lungul unei ample perioade de timp. Mănăstirea Cutlumus a fost, astfel, beneficiara daniilor și ajutorului acordat de Mircea cel Bătrîn, apoi de Basarab cel Tînăr în 1476, de Vlad Călugărul în 1489, de Radu al IV-lea în 1500, ca și de Neagoe Basarab în diferite momente ale rodnicei sale domnii. În conformitate cu sensul întregii sale domnii, ambițiosul program cultural al lui Neagoe Basarab a avut în vedere și alte mănăstiri athonite, în primul rînd mănăstirea Dionisiu, unde, în arhondaric, se păstrează

---

[5] Apud VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, I, Editura Academiei, București, 1959, p. 507.

[6] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 479.

un portret al domnului și al fiului său Teodosie. Un alt portret al lui Neagoe se află și pe chivotul executat în 1514—1515 în Transilvania și oferit de domn aceleiași mănăstiri, dăruită dealtfel, cu alte prilejuri, cu un patrafir și cu un aer. De numele lui Neagoe Basarab se mai leagă apoi și alte ctitorii, la mănăstirile Xeropotam, Ivir, Chilandar, Pantocrator, Dionisiu, Sf. Pavel, Lavra, Vatoped. Apropiate în timp sînt ctitoriile unor Buzești și Craiovești la mănăstirea Xenofon. Contribuții la fel de generoase și de importante la dezvoltarea culturii și artei ortodoxe iau calea sudului și din Moldova. Ctitorind, cum vom vedea, pentru românii din Transilvania, Ștefan cel Mare este, în același timp, pe deplin conștient de însemnătatea avută de Athos — ca și de așezămintele creștine mai îndepărtate geografic — în lupta susținută împotriva Semilunii. „După căderea Bizanțului — scrie Virgil Vătășianu —, atenția pentru aceste așezăminte ale ortodoxiei, rămase strajă izolată, bătute de toate furtunile venite dinspre mare și dinspre uscat, crește necontenit, dobîndind o semnificație politică uneori destul de limpede exprimată"[7]. Astfel, marele voievod ajută, sprijină cu donații și, foarte probabil, prin trimiterea unor meșteri, mănăstirile Zografu, Castelmunit, Vatoped, Gregoriu, Sf. Pavel. Documente și inscripții athonite ne vorbesc apoi despre ctitoriile urmașilor lui Ștefan, Bogdan și Ștefăniță. Prezența monumentelor muntene și moldovene este semnalată și mai în sud, de pildă la Constantinopol, unde Bogdan-Serai, reședința solilor moldoveni, avea un paraclis cu două niveluri, ori la Ierusalim, la mănăstirea Sf. Sava. În aceeași arie geografică mai largă, numai de numele lui Neagoe Basarab se leagă apoi ajutoarele substanțiale acordate bisericii Patriarhiei din Constantinopol, unor biserici din Tesalia, Macedonia și Bulgaria, mănăstirilor de la Muntele Sinai și bisericii Sionului din Ierusalim. În unele cazuri — de pildă la catoliconul mănăstirii Cutlumus, ca și la catoliconul mănăstirii Dionisiu, zidit de Petru Rareș, precum și la ctitoria lui Alexandru Lăpușneanu de la Dochiariu[8] — se pot regăsi cu ușurință trăsături definitorii ale arhitecturii

[7] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 699—700.
[8] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, passim.

moldovenești și muntenești, rod al evoluției și inovațiilor locale, negăsite în alte teritorii, fapt care dovedește în mod clar că de la curțile domnilor noștri au plecat nu numai subvenții, ci și meșteri locali. Nesusținut încă documentar, dar afirmat de analogia formelor, faptul în sine este extrem de grăitor. Preluînd formule bizantine, arta Moldovei și Țării Românești și-a dovedit viabilitatea, autenticitatea și forța prin crearea unor tipuri, prin găsirea unor soluții tehnice și a unui limbaj decorativ de mare originalitate. În acest limbaj original, în aceste forme noi, rod al contribuțiilor meșterilor anonimi din țările noastre, putea fi rostit cu superbă demnitate nobilul program politic și cultural al domnilor noștri aflați în avanposturile luptei pentru apărarea Europei și a civilizației sale.

Vocația militantă a artei noastre vechi poate fi descifrată în ipostaze relevabile în Transilvania. În condițiile în care acțiunile culturale și artistice ale românilor erau brutal îngrădite — prin acte oficiale, cum sînt bulele papale din secolul al XIII-lea care cereau suprimarea libertății de cult ortodoxe, ori legiferările regilor angevini, interzicînd construirea unor biserici ortodoxe în piatră — asigurarea continuității în procesul dezvoltării artistice a fost un deziderat spiritual primordial și o modalitate fundamentală de a asigura dăinuirea tradițiilor străvechi. Puternici și neînfrînți în micile „țări" strămoșești conduse în continuare după vechile obiceiuri, românii nesocotesc legiuirile restrictive și continuă să construiască uneori în piatră, în Țara Hațegului, în Maramureș, în Munții Apuseni. De regulă, soluțiile adoptate aici exprimă preferințele știute pentru o tipologie derivată direct din aceea a arhitecturii de lemn. În cazuri rare, cum sînt, în veacul al XIII-lea, Densuș și Gurasada, planul și tipologia — cu toate incongruențele și cu toată înduioșătoarea modestie a improvizațiilor — afirmă cu claritate voința apartenenței la universul de cultură și de spiritualitate al ambianței ortodoxe. Consolidarea stăpînirii străine face ca activitatea în domeniul construirii unor monumente viabile să fie tot mai anevoioasă și mai greu de finalizat. Condiția grea a românilor oprimați din Transilvania, precum și dezideratul ca ei să-și poată continua, neîntreruptă, viața spirituală, sînt cunoscute celor mai luminați și celor mai

de seamă dintre domnii de peste munți. Ca urmare, începînd cel puțin cu primii ani ai veacului al XV-lea, politica înțeleaptă a domnilor munteni și moldoveni pune programatic arta vremii lor în slujba vieții spirituale unitare a românilor de pretutindeni. Conform tradiției, cel mai vechi monument în această serie este biserica mănăstirii Prislop din Țara Hațegului, întemeiată prin 1404 de călugărul Nicodim, sosit de la curtea lui Mircea cel Bătrîn, biserică aparținînd — în totalitatea elementelor sale — tipologiei triconcului muntean, cel mai grăitor ilustrat de Cozia. Următoarele ctitorii transilvane aparțin epocii lui Ștefan cel Mare. Cum se știe, în îndelungata și cu adevărat impresionanta devenire istorică a artelor românești, epoca lui Ștefan se înscrie ca un ev de aur, ca o perioadă cu prodigioase realizări de profundă și semnificativă originalitate. Activitatea constructivă care, împreună cu faptele sale de arme, l-au așezat pe Ștefan în legendă, începe abia după cîțiva ani de la urcarea pe tronul Moldovei — cînd domnia se consolidase și politic și material — și ea continuă fără întrerupere, bogată și articulată cu coerență, pînă la sfîrșitul domniei marelui voievod. Prin faptele sale de arme, domnul a salvat pămîntul Moldovei de robie, iar prin faptele sale de cultură și artă a fixat pentru vecie un nobil și distinct profil acestui străbun pămînt românesc. Conștient de menirea sa europeană, Ștefan a sprijinit cu dărnicie centrele culturii și artei creștine în sudul Dunării. Preocupat de soarta românilor de peste munți, el și-a legat numele nemuritor de ctitorirea bisericilor românești de la Vad și Feleac, devenite centre de mare importanță pentru viața religioasă, culturală și artistică a românilor de-a lungul evului mediu[9]. Sprijinul domnilor de peste munți s-a făcut simțit și în alte locuri. Astfel, la biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului se lucrează în mai multe rînduri, la intervenția voievozilor munteni Vlad Călugărul, Neagoe Basarab și Petru Cercel. „Politica lui Mihai Viteazul, cucerirea și înglobarea Transilvaniei într-un stat feudal românesc, deși de scurtă durată, a trezit ener-

---

[9] MARIUS PORUMB, *Bisericile din Feleac și Vad. Două ctitorii moldovenești din Transilvania*, Editura Meridiane, București, 1968.

gii noi, și pe la 1600 se pot înregistra o serie de ctitorii: o capelă amenajată în cetatea din Tîrgu Mureș (fostă mănăstire minorită), o biserică din Alba Iulia (distrusă pe la 1700, cînd s-a început construcția noii cetăți), o biserică la Ocna Sibiului, alta la Lujerdiu"[10]. Într-o Transilvanie cunoscînd generalizarea Renașterii, aceste ctitorii mențin limbajul arhitecturii locale, în varianta sa muntenească, cu fațadele împărțite — printr-un tor între două rînduri de cărămizi în formă de zimți — în două registre, cel inferior cu arcade oarbe geminate, cel superior cu ocnițe pătrate, dispuse ritmic, două cîte două, în corespondența arcadelor. O fațadă analoagă prezintă în veacul al XVII-lea biserica de la Geoagiu de Sus, din județul Hunedoara. În 1653, Matei Basarab ctitorește biserica Sf. Nicolae din Porcești (jud. Sibiu), din nou un edificiu caracteristic prin planul său treflat. Acest tip pătrunde pînă în nordul Transilvaniei, putînd fi găsit în a doua jumătate a secolului la Tinăud, în județul Bihor, într-un sat aflat timp de 17 ani în proprietatea lui Gavril Movilă. Analogii cu arhitectura munteană prezintă și biserica din Galda de Jos (jud. Alba), de la sfîrșitul aceluiași veac. O seamă de monumente se leagă de numele lui Constantin Brâncoveanu, ctitor generos al unor importante edificii de cult destinate românilor ortodocși din Transilvania, cum sînt biserica Sf. Nicolae din Făgăraș (1697—1698) și biserica de tip triconc de la Sîmbăta de Sus (după 1700), și restaurator al „bisericii ortodoxe de sus" din Ocna Sibiului, întemeiată de Mihai Viteazul. Restaurări și completări ale ansamblului din secolul al XVI-lea au, de asemenea, loc la biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului, prin ajutorul dat de domnul Moldovei Grigore Ghica și domnul Țării Românești Constantin Mavrocordat[11].

Caracterul angajat — în sensul de a ilustra ideile avansate ale epocii și de a servi politica de ținută a celor mai

---

[10] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arta în Transilvania de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*, I, Editura Meridiane, București, 1968, p. 407.

[11] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arta Transilvaniei de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*, II, Editura Meridiane, București, 1970, p. 158.

importante domnii —, caracterul pozitiv și complex al creației artistice românești din evul de mijloc poate fi urmărit și relevat în numeroase alte ipostaze. Referindu-ne numai la domnia lui Ștefan cel Mare, este destul să descifrăm, astfel, programul politic și cultural sub semnele căruia, se înfăptuiește ansamblul de artă de la Putna, una dintre primele sale ctitorii, a cărei zidire a fost începută — ne spune Grigore Ureche — la 10 iulie 1466, sfințirea ei avînd loc la 3 septembrie 1470, înfățișarea edificiului impresionîndu-i în mod deosebit pe oamenii vremii, după cum ne-o sugerează descrierea lui Neculce: „Și așè au făcut mănăstirea de frumoasă, tot cu aur poleită, zugrăveală mai mult aur decît zugrăveală, și pre dinlăuntru și pre denafară, și acoperită cu plumb"[12]. De la început, mănăstirea a fost imaginată ca necropolă domnească, urmînd să adăpostească mormintele domnitorului și ale membrilor familiei sale, acordîndu-i-se deci atenție deosebită — sub raportul dimensiunilor și al calității realizărilor artistice — după cum o dovedește dezvoltarea planimetrică a bisericii, precum și preocuparea domnitorului de a înzestra ctitoria preferată cu cele necesare unui lăcaș de cult și de cultură de mare importanță. Daniile felurite ale lui Ștefan fac din mănăstire unul dintre cele mai de seamă depozitare de artă feudală românească, reunind icoane, țesături, lucrări de orfevrărie, manuscrise și broderii (patrafire, cuverturi de mormînt, aere, perdele de iconostas, epitafuri) de primă valoare. Varietatea genurilor, cît și originalitatea și distincția artistică a obiectelor reflectă într-un mod cît se poate de convingător dimensiunile spirituale, orizontul și gradul de rafinament al vieții cultural-artistice înflorită pe teritoriul Moldovei în urmă cu jumătate de mileniu, alimentată de energii autohtone și realizată efectiv de creatori născuți și crescuți acolo.

Geneza unui nou stil reflectă în istoria artelor sensul și dimensiunile evoluției pe care societatea românească a atins-o într-un moment dat, cu toate implicațiile com-

---

[12] ION NECULCE, *Letopisețul Țării Moldovei și O seamă de cuvinte*, ediție îngrijită, cu glosar, indice și o introducere de IORGU IORDAN, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1955, p. 106.

plexe, de la determinarea economică pînă la aceea spirituală, aceasta din urmă identificabilă în elemente ca rafinamentul și capacitatea de selecție a gustului colectiv. Cel mai adesea, consolidarea definitivă a stilului, realizarea deci a prototipurilor formale desăvîrșite — sortite să cunoască acceptări numeroase, principial invariabile în substanța lor intimă pînă la o nouă etapă de evoluție stilistică — are loc în momentele cînd societatea românească cunoaște o situație economică prosperă, comparată cu perioadele anterioare, și un echilibru real al vieții, adică în momentul cînd această societate este nu numai în stare să susțină material actul de creație, ci să și ofere garanții pentru dăinuirea în timp a operelor. Domnia lui Ștefan cel Mare reprezintă în istoria românilor un astfel de moment, o perioadă de apogeu avînd drept corespondent pe plan artistic un stil, adică o totalitate de cunoștințe tehnice și de deprinderi artistice colective, o știință a perfecționării și a selectării riguroase, o predispoziție pentru conexiuni și sinteze, în fine: o energie și o determinare spirituală specifică (eroismul și înălțimea trăirii patriotice în epocă este produsul unei astfel de determinări spirituale), capabile să dea naștere unui univers de valori artistice de impresionantă bogăție și unitate a componentelor.

Fie că este vorba despre frescă, mai ales în prima parte a evului mediu, fie că este vorba și despre icoane, începînd cu o perioadă mai apropiată de noi, în evoluția sensibilității românești, picturii i-a revenit un rol de prim rang. În cazul picturii, mai mult chiar decît în cazul literaturii și muzicii, mai mult decît în cazul sculpturii, ni s-au transmis prin veacuri valori care, dincolo de orice îndoială, reflectă nu numai apartenența noastră intimă la una sau alta dintre tendințele înregistrate în evoluția acestei arte în contextul mai larg al lumii bizantine, ci și o adevărată participare — ridicată adesea la nivelul prestigios al unicatului — la realizarea valorilor celor mai semnificative din contextul acestui orizont cultural. Pictura de exterior a bisericilor din nordul Moldovei, unică în lume și derivată din preferința mai veche pentru decorul policrom, inițial cu discuri zmălțuite, apoi cu motive geometrice, prezintă o iconografie și o desfășurare cromatică elaborate în țară, migălos și continuativ, conform

unei sensibilităţi şi unei gîndiri specific naţionale. Într-o perioadă dintre cele mai grele sub aspect politic, cînd moştenirea bizantină era ameninţată pe front larg în sud-estul continentului, dacă nu în toate realizările de pînă la cucerirea otomană, în orice caz în continuitatea, în dăinuirea în timp a genurilor de artă specifice şi a îndemînării necesare acestei continuităţi, alături de activitatea diplomatică şi politică de prestigiu, românii găsesc în permanenţă resursele necesare unor geneze esenţiale şi impresionante, înglobînd un fond de sensibilitate şi de înţelepciune specifică. Această specificitate poate fi detaliată pentru pictura românească premodernă. Ca gen, se abordează predilect naraţiunea amplă, cu detaliile tratate în conexiuni semnificative, pline de dramatism cînd este vorba de acţiune şi accentuat lirice cînd este vorba de personaje. Un decorativism rafinat, depăşindu-l prin adaosul spiritual şi prin discursul plastic pe cel bizantin, reuneşte riguroase selecţii compoziţionale, de desen şi proporţie, cît şi cromatice. Sub acest din urmă aspect, este remarcabilă şi specifică preferinţa pentru culorile vii, pure, potenţate prin alăturări anticipînd adeseori cuceriri ale picturii moderne, dispuse în suprafeţe mari, bogate, de neconfundat.

La o lectură atentă, în cadrul picturii noastre vechi pot fi identificate contigenţe cu realul, cu semnificaţii cît se poate de însemnate. Elementele din pictura medievală românească prin care ni se împărtăşesc pînă azi aspecte şi preocupări ale vieţii celor care au fost contemporani cu ctitorii şi cu meşterii pot fi împărţite în două categorii. Una dintre acestea ar include date ale realului transpuse direct, neintermediat, aşa cum se întîmplă în portretele votive, de la acelea voievodale, cu costumele lor somptuoase, la acelea ale micilor nobili locali de la Ribiţa şi Criscior, în Munţii Apuseni, înveşmîntaţi în straie ţărăneşti tradiţionale, ori cum se întîmplă — pentru a da numai cîteva exemple — în *Judecata de apoi* de la Voroneţ, unde David cîntă la cobză, în *Adam arînd* cu un plug de lemn cu brăzdar de fier, pe peretele de nord al aceleiaşi biserici, sau în *Exodul* de la Suceviţa, în realitate o ilustrare savuroasă, într-un tipic stil popular, a proverbului românesc despre cei plecaţi în bejenie „cu căţelul şi cu purcelul". În cea de-a doua categorie pot fi

incluse transpunerile metaforice și simbolice de tipul „Cavalcadei de 16 sfinți conduși de arhanghelul Mihail, deasupra căruia sclipește pe cer o cruce albă“, pictură de la Pătruăți, databilă curînd după 1487, în care — ne atrage atenția Virgil Vătășianu — putem vedea „o aluzie la evenimentele politice contemporane: luptele marelui ctitor duse în numele crucii împotriva Semilunei“[13]. Aluzii transparente sînt conținute în multe alte cazuri. Astfel, la Voroneț, pe fațada vestică, în contextul amplei și binecunoscutei *Judecăți de apoi*, îl putem vedea pe Moise, cu tablele legii, adresîndu-se necredincioșilor, care sînt evrei, turci, tătari și armeni. Cazul cel mai spectaculos este, fără îndoială, acela de la Vatra Moldoviței, unde ilustrarea *Imnului Acatist* — creat în amintirea pretinsului miracol prin care Maria a salvat în 626 Constantinopolul în fața unui atac persan — cuprinde o imagine a *Asediului Constantinopolului* unde locul capitalei imperiale este luat de cetatea de scaun moldoveană apărată de arcași în straie locale, iar atacatorii perși sînt substituiți cu turci care folosesc tunuri. Invocația intercesiunii Mariei prin intermediul imaginilor plastice este cît se poate de grăitoare, dat fiind că pictura a fost realizată în vremea unui alt reprezentant de frunte al luptei antiotomane: Petru Rareș. Pictată după capitularea acestuia, biserica Arbore are numai o reprezentare a *Asediului* cu capitala imperială atacată de perși[14]. Rareș este confruntat însă cu felurite probleme și pe plan intern, una, majoră, fiind derivată din condiția sa de fiu ilegitim al lui Ștefan cel Mare. Elaborat în vremea lui Rareș, impunătorul program iconografic al picturilor murale din exteriorul bisericilor din Bucovina vine să-i susțină dreptul la tron prin reprezentările complexe ale ierarhiilor cerești (analoage și imuabile ca ierarhiile terestre din societatea feudală a vremii) și ale *Arborelui genealogic* al Mariei, dintre ai cărei „strămoși“ nu lipsesc Tucidide, Socrate, Platon, Pitagora, Aristotel, Homer, Plutarh, așa cum dintre înaintașii domnului nu putea fi exclus nici un reprezentant ilustru al istoriei moldovene. Într-o vreme cînd, în

[13] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale...*, p. 806.
[14] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Wall Painting in Northern Moldavia*, Editura Meridiane, București, 1974, p. 29.

întreaga Europă, scrisul și cititul erau apanajul a foarte puţini aleşi, iar imaginile plastice se dovedeau mijlocul cel mai eficient de a transmite idei şi precepte morale, frescele epocii lui Rareş au un conţinut, un program şi o funcţie ideologică indiscutabilă.

Chintesenţă a contribuţiilor unor generaţii succesive de meşteri autohtoni, arta Moldovei şi Ţării Româneşti a continuat să se dezvolte pe făgaşe proprii, fără devieri şi fără obtuze izolări, în raporturi stimulative cu Renaşterea şi cu barocul, oferind exemplul strălucit al unor contribuţii fundamentale la evoluţia civilizaţiei postbizantine, generînd, alimentînd şi ilustrînd fenomenul definit atît de sugestiv de Iorga drept „Bizanţ după Bizanţ". Slujind — pe linia unui, de acum, tradiţional activism politic şi cultural — lupta domnilor noştri de salvgardare a valorilor Europei creştine de răsărit, asimilînd elemente stilistice italiene, transilvane, orientale, ruseşti etc. şi oferind, la rîndul lor, inovaţii stilistice teritoriilor învecinate, arta din Ţara Românească şi arta din Moldova au rămas, cu consecvenţă, expresii ale sensibilităţii, ale felului de a gîndi şi ale universului spiritual şi moral al societăţii locale în felurite faze ale evoluţiei. În timpul domniilor mai însemnate, de la Neagoe Basarab la Vasile Lupu, la Matei Basarab şi la Constantin Brâncoveanu, vocaţia stilului local, original, autohton este mai limpede, mai ferm şi mai consecvent exprimată, geneza acestui stil fiind, de fiecare dată, conformă noilor concepţii ale epocii şi în măsură să contribuie la precizarea, la susţinerea şi la răspîndirea programelor mereu înnoite ale domniei, programe deschise treptat pătrunderii elementelor unei evoluţii mai moderne.

Secolele al XVII-lea şi XVIII-lea aduc în istoria artei româneşti componente noi. Ilustrînd, în cele mai însemnate opere, spiritul baroc şi gustul pentru decorul fastuos, reprezentativ, de spectacol, arhitectura, sculptura şi pictura vremii sînt creaţia unor artişti români a căror poziţie se consolidează simţitor începînd cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Faptul este însemnat nu numai fiindcă portretul meşterilor apare acum în frescele bisericilor, ca la Hurez, nu numai pentru că se afirmă artişti importanţi ca Pârvu Mutu, care are conştiinţa propriului talent — după cum ne-o indică autoportretul

din biserica de la Filipeştii de Pădure —, ci şi deoarece noile generaţii de artişti aduc, mai ales în pictură, o serie de elemente noi, fie prelucrate după textele literare ale vremii, fie preluate din creaţia populară şi din realitatea vieţii zilnice. În tradiţia picturii religioase se produc, astfel, breşe adînci, deschizînd calea devenirii ulterioare. Circulaţia unor forme se generalizează în toate teritoriile româneşti, pregătind evoluţia tot mai unitară a secolului al XIX-lea.

Alături de lărgirea caracterului popular al picturii româneşti, de sporirea elementelor de critică socială, de diluarea tot mai evidentă a spiritului religios, arta secolului al XVIII-lea ne oferă şi începutul unui nou tip de contacte, cu arta Apusului, de unde vor veni principalele idei, sugestii şi soluţii ale înnoirii. Începe acum să se impună cu evidentă forţă varietatea şi originalitatea talentelor care s-au ivit ori s-au împlinit în Transilvania. De aici, mai exact de la Sadu, a pornit la sfîrşitul secolului al XVIII-lea un artist ca Efrem Micu, descendent al episcopului Ion Inochentie Micu şi văr al lui Samuil Micu, care îl numeşte „celeberrimus Pictor“[15]. Oricît l-ar ignora recente lucrări de referinţă ca *Pictura românească* şi *Dicţionarul enciclopedic de artă medievală românească*, Efrem Micu a fost primul pictor român cu studii de specialitate în străinătate, şi anume la Viena, unde, în 1777, îl aflăm înscris la Akademie der bildenden Künste şi unde s-a impus prin vigoarea talentului său, după cum ne-o indică ţinuta şi calitatea lucrărilor sale, cum sînt iconostasul bisericii Sf. Barbara din Viena şi portretul de femeie din Muzeul din Bratislava[16]. Dintr-o familie de ţărani din zona Sebeşului s-a ridicat Ion Costande, care, după studii vieneze, a lucrat la Sibiu şi a litografiat, printre altele, portretele lui Horea, Cloşca, Iancu şi Bărnuţiu, dar era cunoscut la Bucureşti şi ca sculptor, întrucît — scria Ioan Negulici în 1845 — realizase un monument „care astăzi se socoteşte un cap d-operă de artă în tot cuprinsul Transilvaniei“. Apărută

---

[15] *Samuelis Klein Dictionarium Valachico-latinum*, bevezető tanulmányal közéteszi GÁLDI LÁSZLÓ, Budapest, 1944, p. 416.

[16] MIRCEA ŢOCA, *Ein rumänischer Maler des 18. Jahrhunderts: Efrem Micu*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art", VI, 1969, p. 123—133.

în „Curierul românesc", însemnarea lui Negulici era menită să impună talentul lui Costande publicului bucureştean, din ce în ce mai sensibil şi mai interesat de lucrări cu un conţinut nou. La acest conţinut nou Ion Costande ajunge în mod deliberat, în mod programatic, dorind să schimbe situaţia creată la începutul secolului al XIX-lea, cînd prefacerile din viaţa societăţii au impus mutaţii în preferinţele artistice şi — pentru a răspunde acestor preferinţe — au deschis calea pătrunderii în cultura noastră nu numai a unor viziuni stilistice şi a unor tendinţe noi, ci şi a unor artişti străini care le stăpîneau: „artele frumoase şi măiestroase s-au înstrăinat din sînul poporului românilor". Pentru Costande, remediul putea veni pe o singură cale, aceea a formării unor artişti locali, în viitoare şcoli, pentru care el prelucrează manuale (neapărute însă), unde să se predea artele frumoase: „Datoria noastră era de a le chema înapoi, a le sădi şi altoi în tulpină românească, ca să nu ne îndulcim tot numai cu fructuri străine. A sosit timpul cînd trebuie să se dedea şi românul cu artele păcii, de vrea să-şi ferească numele bun şi scutească folosul naţional"[17]. Dorinţa de a înfiinţa şcoli — unde să se formeze artişti în stare să slujească idealurile societăţii din vremea lor — animă şi activitatea altor intelectuali şi artişti ai vremii. Întors de la Roma, Gheorghe Asachi predă desenul la Şcoala de ingineri înfiinţată la Iaşi în 1813, introduce desenul la „Ghimnazia vasiliană" în 1831 şi înfiinţează „clasul de zugrăvie" la Academia mihăileană în 1835. Ion Heliade Rădulescu înfiinţează la Colegiul „Sf. Sava" din Bucureşti o catedră de desen şi caligrafie, materii pe care, între 1834 şi 1848, transilvanul Constantin Lecca le predă la Şcoala românească din Craiova. Pentru a asigura însă dezvoltării artistice un nivel corespunzător, la sfîrşitul deceniului al patrulea sînt înfiinţate burse cu care sînt trimişi să facă studii de specialitate în străinătate tineri talentaţi ca Gheorghe Lemeni şi Gheorghe Panaiteanu la München şi Gheorghe Năstăseanu la Roma. Acesta din urmă soseşte în Cetatea Eternă în 1844, după ce trecuse prin clasa de pictură înfiinţată de Asachi la Academia

[17] Apud *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R. II. Secolul XIX*, Editura Academiei, Bucureşti, 1958, p. 51.

mihăileană[18], unde — fiu al unor țărani săraci — fusese admis numai în urma unei cereri adresate domnitorului. La Roma, Năstăseanu studiază cu seriozitate pictura Renașterii tîrzii, dar se lasă cucerit și de idealurile mișcărilor revoluționare ale vremii, luptînd în 1849 pe baricade împotriva gărzilor papale și fiind rănit. În 1853 se afla la Geneva (în drum spre Franța, unde se va perfecționa pînă după Unire), întîlnindu-se cu Golescu-Albul, care îl va descrie ca pe un „democrat înverșunat"[19], împiedicat însă, din păcate, de moartea prematură să-și pună talentul în slujba țării, așa cum dorise.

Angajarea socială a lui Costande și Năstăseanu n-a reprezentat un fenomen izolat în epocă. Dimpotrivă, încă la sfîrșitul primei jumătăți a secolului al XIX-lea, arta românească cunoaște nu numai o extraordinară lărgire a orizontului tematic, cultural și stilistic, nu doar începutul unui proces de modernizare, care — după cîteva decenii — va asigura pătrunderea și afirmarea valorilor românești în circuit universal, ci și forme noi, eficiente și superioare de manifestare a militantismului său, de dovedire, în felurite forme, a realității că funcția sa socială și națională era cu adevărat majoră. În acest sens, Petre Constantinescu-Iași afirma, pe bună dreptate, în tratatul de *Istoria României* că: „În întreaga perioadă 1848—1878, cultura a servit cauza unirii naționale și a eliberării întregului popor român de sub jugul străin, otoman și habsburgic"[20]. Gînditori și oameni de știință, poeți și prozatori, pictori și desenatori, cei care au pus temeliile și au început edificarea culturii moderne românești și-au făcut, în zbuciumatul veac al XIX-lea, o îndatorire de onoare din a-și dărui întreaga energie creatoare slujirii înaltelor idealuri ale dezrobirii naționale, ale făuririi unui stat român unitar și independent. Prin penelul lui Constantin Lecca (1807—1887), autor, în 1845, al unui tablou evocînd *Moartea lui Mihai Viteazul*, ori prin creionul lui I. Müller și Gheorghe Panaiteanu-Bardasare (1816—

---

[18] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Pittori romeni del secolo scorso in Roma*, extras din „Atti del IV Congresso nazionale di studi romani", Istituto di studi romani Editore, Roma, 1938.

[19] *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.* II, p. 99.

[20] P. CONSTANTINESCU-IAȘI, *Cultura*, în *Istoria României*, IV, Editura Academiei, București, 1964, p. 685.

1900), semnatari ai unor litografii de largă circulaţie, ca *Mama lui Ştefan cel Mare* şi, respectiv, *Bătălia moldovenilor cu teutonii la Marienburg,* în deceniul al patrulea sînt evocate — uneori cu mijloace stîngace, improprii, dar întotdeauna cu patos — momente şi personalităţi glorioase ale istoriei naţionale, care trebuiau să inspire acţiunile contemporanilor, să înflăcăreze elanul luptei lor. Cu Ioan D. Negulici (1812—1851), Constantin Daniel Rosenthal (1820—1851) şi Barbu Iscovescu (1815—1854), în cultura noastră se impune figura artistului-cetăţean, participant activ şi direct — cu sublim spirit de sacrificiu — la înfăptuirea celor mai însemnate şi mai dramatice acţiuni sociale. Considerînd, împreună cu un tovarăş de idei şi de luptă ca Al. G. Golescu-Arăpilă că: „un tablou sau o statuie este pietrificarea unui mare gînd naţional: poporul îl prinde, pentru că el are formă sensibilă, care se transmite din generaţie în generaţie"[21], pictorii generaţiei de la 1848, dînd dovadă de pilduitor patriotism, au participat, după cum se ştie, la desfăşurarea revoluţiei, fiind siliţi apoi, aidoma lui Nicolae Bălcescu, să-şi încheie zbuciumata existenţă departe de ţară şi de oamenii săi, în exil, păstrîndu-şi însă cu fermitate, pînă în ultima clipă, credinţa — după cum scrie Rosenthal în 1851 — că: „revoluţia va veni şi România va triumfa"[22]. Rapiditatea schimbărilor politice şi tumultul evenimentelor sociale nu îngăduie întotdeauna făurirea unui stil adecvat, formarea unei viziuni şi găsirea unui limbaj demn de nobleţea şi de măreţia mesajelor mobilizatoare. De aceea, acceptate de contemporani, unele lucrări ale vremii prezintă azi un interes mai mult documentar. În toate avem însă dovada clară a schimbărilor de conţinut şi de atitudine. „Întocmai ca şi celelalte forme de manifestare ideologică şi culturală — scrie Vasile Florea —, pictura începe să se supună unor comandamente sociale noi, să militeze indirect sau, alteori, foarte direct pentru propăşirea ţării, pentru libertate şi dreptate. Ideile majore, de care se conduc, în activitatea lor, mulţi dintre artiştii acestei perioade, sînt cele înscrise pe steagul luptei revoluţionare: abolirea privilegiilor feudale, eliberarea ţărani-

[21—22] Apud *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R. II*, p. 53 şi, respectiv, p. 69.

lor clăcași de servituți și împroprietărirea lor, unirea provinciilor locuite de români într-un singur stat național, cucerirea independenței etc..."[23]

În ceea ce privește creația artistică propriu-zisă, numele artiștilor-cetățeni din generația de la 1848 a intrat în istoria culturii noastre pentru căldura cu care au zugrăvit chipuri ale unor revoluționari ca Bălcescu și Avram Iancu, precum și prin crearea unor imagini emblematice, de înflăcărat și mobilizator romantism, cum sînt pe drept faimoasele pînze ale lui Rosenthal *România rupîndu-și cătușele pe Cîmpia Libertății* (1848) și *România revoluționară* (1850). În prima lucrare, atitudinea femeii — simbolizînd patria ce se eliberează — este retorică. Cu tot înțelesul său alegoric, lungul veșmînt alb aparține recuzitei neoclasice, ca dealtfel și ramura de măslin din mîna stîngă, în timp ce felul cum tricolorul se înfășoară în jurul corpului, precum și raza de lumină și scena din fundal au un iz romantic. Deși simbioza acestor elemente nu este perfectă, deși punerea în poză este prea evidentă, imaginea are totuși o forță simbolică și ea a trezit admirația și a mobilizat multe spirite revoluționare. Cum am văzut, în patria adoptivă, pe care a iubit-o din tot sufletul și pentru care s-a jertfit, Rosenthal însuși devine un vajnic participant la revoluție. După înfrîngerea acesteia, continuă să-și închine toate forțele idealurilor pentru care a luptat; conștient că poate sluji o cauză avansată, a celor mulți, nu numai cu arma în mînă, ci și cu ajutorul imaginilor pictate, își reformulează cu extremă severitate programul artistic. Își cenzurează temele și își perfecționează mijloacele conform unui crez formulat astfel: „O vreme am pictat tablouri sentimentale și am crezut că aceasta este vocația mea. Mai tîrziu am văzut că revoluția m-a zdruncinat, că revoluția a intrat în sufletul meu; am simțit și simt încă înclinarea pentru tablouri caracteristice. Nu pot să creez decît figuri de femei, mame care să ne corijeze corupția, figuri eroice, nobile și blînde în același timp"[24]. Materializarea superbă a acestui crez este

---

[23] VASILE FLOREA, *Pictura în secolul al XIX-lea*, în VASILE DRĂGUȚ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 144—145.

[24] Apud VASILE FLOREA, *op. cit.*, p. 148.

chiar *România revoluționară*, compoziție alegorică ce poate fi alăturată celor mai bune și admirate imagini-simbol ale întregului romantism european. Frumusețea de tip levantin a tinerei brunete, salba de galbeni, iia redată cu interes pentru amănuntul specific, pe de o parte, dreapta crispată pe pumnal în prim plan, arma și tricolorul învolburat din mîna stîngă, evanescența fundalului pe care se proiectează scene de luptă sînt de găsit toate în gramatica romantismului, în interesul acestuia pentru figuri patetice, pentru simboluri naționale, pentru savori orientale. Meritul lui Rosenthal este acela de a-și fi ales cu luciditate și de a-și fi dozat cu măsură elementele, de a le fi cizelat și topit într-un limbaj adecvat pentru a exprima clar și direct vocația revoluționară a României, nebănuitele sale resurse de luptă, de hotărîre și de dăruire, frumusețea — fizică și morală — a oamenilor săi. Pictată cu bună și temeinică cunoaștere a meșteșugului (vădind rodnicia contactelor cu arta occidentală a vremii), inspirat pusă în pagină și măiestrit susținută cromatic, comunicîndu-și direct, ferm și hotărît mesajul, imaginea atrage, impune și se reține ca un simbol fericit, cu adevărat reprezentativ și emblematic. O altă imagine simbolică — menită să atragă atenția lumii asupra destinului contemporan al patriei sale — pictează în 1848 Gheorghe Tattarescu (1820—1894), pe vremea cînd se afla la studii la Roma. Intitulată *Deșteptarea României*, lucrarea se constituia ca un fel de program vizual al transformărilor pe care societatea românească trebuia să le cunoască.

În anii imediat următori, la fel de legați de realitățile politice și de aspirațiile naționale, artiștii își dedică cele mai bune forțe Unirii. După ce, la înfrîngerea revoluției, schițase compoziția *România plîngînd la sarcofagul libertății*, în deceniul al șaselea, pentru a sprijini cu mijloacele artei sale înfăptuirea visului de veacuri al românilor, Gheorghe Tattarescu creează și face cunoscută contemporanilor — în toiul luptei — compoziția alegorică intitulată *Unirea Principatelor*. La Paris, unde se afla la studii, Theodor Aman (1831—1891) va închina — în 1857 — mult doritei Uniri două tablouri trimise în țară: *Unirea Principatelor*, cu Moldova și Muntenia înfățișate ca două surori ținîndu-se de mînă, și *Hora Unirii la Craiova*. Doi transilvani stabiliți la București, Mișu Popp (1827—1892)

şi Carol Popp de Szathmary (1812—1888), execută portretele lui *Cuza Vodă, Vasile Alecsandri, Alecu Russo* şi, respectiv, tablouri înfăţişîndu-i pe *Alexandru Ioan Cuza* şi pe *Doamna Elena* în mărime naturală, în costume de gală. După 1859, cei mai de seamă artişti îşi pun talentul şi forţele în slujba noului stat, urmărind propăşirea lui artistică şi culturală. După ce, la iniţiativa lui Kogălniceanu, este votată legea pentru înfiinţarea unei pinacoteci la Iaşi, Gheorghe Năstăseanu pleacă din nou în Italia cu misiunea de a copia tablouri faimoase. Întors de la München, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare contribuie la înfiinţarea — la 26 octombrie 1860, odată cu Universitatea din Iaşi — a Pinacotecii şi a Şcolii de arte frumoase, al căror prim director este numit. La Bucureşti, Şcoala de arte frumoase se deschide la 14 decembrie 1864, în urma eforturilor organizatorice ale lui Theodor Aman şi ale lui Gheorghe Tattarescu, numiţi director şi, respectiv, al doilea profesor.

După alegerea lui Alexandru Ioan Cuza ca domn al Principatelor Unite şi după consolidarea noului stat, năzuinţa dezrobirii naţionale inspiră tablouri de valoare, consacrate trecutului măreţ de luptă al poporului şi a conducătorilor acestuia. Sub acest aspect, se impune, în primul rînd, creaţia lui Theodor Aman, autor al unor picturi cu îndreptăţit renume ca *Bătălia românilor cu turcii pe Insula Sf. Gheorghe* (1859), *Vlad Ţepeş şi solii turcii* (1863), *Izgonirea turcilor la Călugăreni* (1872), *Masacrarea bulgarilor de către turci* şi *Tudor Vladimirescu* (1876). Cultivîndu-şi interesul pentru istoria naţională sub influenţa lui Nicolae Bălcescu — pe care îl pictează şi cu a cărui familie se înrudeşte — Gheorghe Tattarescu realizează o seamă de compoziţii pe teme istorice, cum sînt *Mircea cel Bătrîn la 1386, Neagoe Basarab în faţa mănăstirii Argeş, Lupta dintre Preda Buzescu şi hanul tătar*. Mihai Lapaty (1816—1860) pictează un *Mihai Viteazul* impunător, pe un cal cabrat. Fără a mai reuşi accentele de sinceritate a inspiraţiei din *Moartea lui Mihai Viteazul*, Constantin Lecca celebrează Unirea înfăptuită prin compoziţii ca *Mihai Viteazul intrînd în Alba Iulia* şi *Întîlnirea dintre Bogdan cel Orb şi Radu cel Mare*.

Gloriosul război care a dus la cucerirea independenţei de stat a României a oferit plasticienilor noştri un nou

prilej pentru a-şi dovedi patriotismul, pentru a-şi arăta dorinţa şi capacitatea de a contribui — cu mijloace specifice îndeletnicirii lor — la înfăptuirea unuia dintre cele mai de seamă momente ale istoriei naţionale. Chiar de la intrarea în acţiune a armatelor române, printre cei ataşaţi pe lîngă Marele Cartier General al Armatei, se afla un grup de patru pictori — Nicolae Grigorescu, Carol Popp de Szathmary, Sava Henţia şi George Demetrescu Mirea — care îşi propuneau să consemneze cu fidelitate maximă etape şi momente importante ale luptelor, să fixeze pe hîrtie imagini ale locurilor unde urmau să se dea bătăliile şi, mai ales, chipuri ale luptătorilor, portrete fugare, rapide, dar cu atît mai veridice, mai reale, ale celor care n-au pregetat să-şi sacrifice viaţa pentru apărarea pămîntului strămoşesc. Nicolae Grigorescu (1838—1907) a participat la toate etapele războiului, consemnînd *Trecerea Dunării la Corabia* şi *Capul de pod între Turnu-Măgurele şi Nicopole,* a observat din mers *Carele cu provizii într-un sat bulgăresc* şi lungile *Convoaie de căruţe,* s-a înduioşat văzîndu-i pe *Soldaţi jucînd brîul* într-un moment de răgaz şi s-a întristat lîngă popasul *Băjenarilor la Plevna.* Pe măsura desfăşurării războiului, se acumulează un material grafic de extraordinar realism, înregistrînd cu vivacitate şi bogăţie a detaliilor — uluitoare pentru un „reportaj" la faţa locului — atît de învălmăşita şi crîncena *Luptă în jurul unui steag,* cît şi goana nebună a unui cal speriat de explozia unui obuz. Semne grafice de maximă concentrare, desenele înfăţişînd soldaţi izolaţi se transformă, sub penelul pictorului de la Cîmpina, în emblematice portrete compoziţionale, alcătuind, în succesiunea lor, o galerie a eroilor anonimi, proveniţi din rîndurile oamenilor din popor. *Roşiorul, Sentinelă, Dorobanţul cu goarnă, O vedetă,* puse în pagină şi compuse cu siguranţa unui maestru, rezolvate într-o gamă avînd virtutea de a evoca pregnant atmosfera apăsătoare a războiului, sînt caracteristice pentru felul cum, pornind de la o fizionomie concretă, individuală, devin simboluri ale unor categorii sociale, încorporînd şi generalizînd datele unei vaste experienţe vizive. Aceeaşi forţă a evocării, acelaşi caracter emblematic, aceeaşi transpunere pe pînză a realităţii prin selectarea îndelungată şi riguroasă a elementelor celor mai tipice

sînt proprii și marilor compoziții ale lui Grigorescu, cum sînt *Pe Valea Rahovei* și *Atacul de la Smîrdan*. Dintre pictorii plecați pe front, cel mai în vîrstă era Carol Popp de Szathmary, autor a numeroase desene multiplicate prin gravare, cum este *Atacul redutei Grivița,* în care atacanții, cu caracteristicile căciuli ale „curcanilor", sînt văzuți aproape toți din spate, cățărîndu-se cu vioiciune pe scările așezate compact, una lîngă alta, pe parapetul redutei. În gravura intitulată *Scenă de război,* perspectiva foarte adîncă a scenei, cu denivelări și urcări ale planurilor orizontale, asigură compoziției forță și amplitudine epică. Gravurile lui Szathmary au adus un serviciu cauzei românești și prin reproducerea lor în cîteva dintre cele mai însemnate publicații europene. Cu mijloace mai puțin personale și mai puțin rafinate decît acelea ale lui Grigorescu, dar nu cu mai puțină atenție și consecvență, Sava Henția (1848—1904) realizează un amplu reportaj grafic de la *Trecerea Dunării la Corabia* și *Trecerea Dunării la Nicopole* la *Transportul de muniții pe front,* la *Prima lovitură de tun* și la o obișnuită *Scenă din războiul pentru independență.* Prezent pe front numai scurtă vreme, George Demetrescu Mirea (1852—1934) realizează schițe ca *Oștean căzut . . ., Soldați poposiți la cișmea, Peisaj cu o fîntînă cu cumpănă, Corturi sanitare,* unele dintre ele folosite ca material documentar în 1889 pentru realizarea unei picturi în ulei, *Bătălia de la Smîrdan,* cu o structură compozițională vădit influențată de Grigorescu. Henrik Trenk (1820—1888) realizează o seamă de gravuri inspirate de războiul pentru independență, pe care le trimite celor mai de seamă cotidiene din Europa. Din publicațiile vremii aflăm de pictorul craiovean Sălăjeanu, originar din Munții Abrudului, care „numai cu modestele mijloace adunate din economiile sale s-a dus pe cîmpul de luptă și a asistat la luarea Nicopolei, apoi s-a dus la Plevna și a stat în tabăra cartierului general de la Grivița și chiar la luarea Griviței", lucrînd apoi la „o serie de tablouri, care au să reprezinte bravura soldatului român pe cîmpul de bătaie". Neputînd să participe la război, Theodor Aman execută totuși o serie de desene în tuș pe această temă, cum sînt *Ostaș călare, La atac, Scenă*

de luptă. Cucerirea unei redute, Drumul spre Plevna. La Cabinetul de stampe și desene de la Muzeul de Artă al R. S. România se păstrează, de asemenea, numeroase desene semnate de Oscar Obedeanu (1868—1914), dintre care se cuvin amintite *Căderea eroică a căpitanului Valter Mărăcineanu, Sanitari și răniți, Atacul redutei Grivița, Coloană de ostași, Ostași călare* și o suită de *Scene de luptă din 1877.*

Nici Unirea, nici cucerirea independenței de stat a României nu rezolvă însă marile probleme sociale cu care se confruntă masele. De aceea, ascuțirea contradicțiilor sociale, pe de o parte, răspîndirea tot mai largă a ideilor progresiste și începuturile organizării clasei muncitoare, pe de altă parte, vor contribui la apariția unei tematici noi în arta noastră de la sfîrșitul veacului trecut. Datorită capacității de a înregistra mai rapid și mai direct aspecte ale realităților sociale, precum și datorită faptului că, prin multiplicare, putea fi cunoscută de cei mulți, grafica — fie că este vorba despre desene în creion și cărbune, despre acuarele și mai ales despre gravuri — joacă un rol extrem de important în felul cum dă viață unui program politic și artistic vast, urmărind demascarea inegalităților sociale și a formelor exploatării, înfățișarea vieții umile a celor ce munceau, denunțarea politicianismului epocii. Prezentînd cu obiectivitate, în gravuri, aspecte din viața oamenilor de la țară (*Țăran cu căciula în mînă*, 1875, *Adunați la mămăligă*, 1876), Theodor Aman a ținut să immortalizeze într-o acuarelă și un eveniment social însemnat cum a fost *Dezrobirea țiganilor.*

Afirmarea proletariatului pe scena istoriei românești duce la o tot mai frecventă prezență a temelor muncitorești în publicații, chiar sub forma unor imagini simbolice, cum este *Capitalismul și socialismul* de Burgstaller, lucrare apărută în „Adevărul ilustrat“ din 1896. Ținta preferată a graficienilor vremii era sistemul politic corupt, în fruntea căruia trona un suveran amestecat în toate scandalurile și afacerile. Realizate într-un stil direct, cu mijloace puține, dar eficiente, imaginile demascau cu virulență. Cuvintele care însoțesc textele exprimă întotdeauna conținutul imaginilor. Iată-le, de pildă, pe cele semnate de Henrik Dembitzki (1830—?), un emigrant

polonez stabilit în Principatele Unite și înrolat activ în viața artistică românească, demascînd în „Ghimpele“ din 1870 și 1871 *Ora fatală a monarhiei se apropie: — Orologiul merge prea iute, cu toții pe el ca să scăpăm!* și *Reacțiunea dezgropînd trecutul,* iar în „Daracul“ din 1871 *Înrolarea bandelor electorale. Numai poliția și parchetul le lipsesc spre completarea operei din trecut;* sau pe Constantin Jiquidi (1865—1899), artist mort în mizerie, de tînăr, înfierînd *Martirii României. „Martirii de la 1884 benchetuind cu urmașii celor ce l-au ucis pe Horia* în „Le Bossu“ din 1884 și *Dragostea Marghilomanilor pentru țărani* și *Reformele guvernului — Impozitele pe categorii* în „Viespea“ din 1890.

De la cumpăna dintre cele două veacuri datează primele lucrări închinate reprezentării chipului muncitorilor în lucrări de pictură și de grafică, cum sînt *Fierar odihnindu-se* de Ion Zaicu (1864—1914), *Meșter lăcătuș* și *Vînzător de ziare* de Ștefan Luchian (1868—1916), *Muncitori la masă (Doi greviști)* și *Coșarul* (1907) de Nicolae Vermont (1866—1932), *Muncitor* de Artur Verona (1868—1946), *Hamali în port* (1909) de Jean Al. Steriadi (1880—1956). Lupta de clasă a muncitorimii, forța unității sale își găsesc expresia în desenele lui Iosif Iser (1881—1958) publicate în „Facla“ (*I. C. Frimu — Revolta . . .*, 1911, *Greva,* 1912) sau în *Proletarul* lui Ion Jalea (n. 1887) din „Vremuri noi“ (1912). Artistul care și-a concentrat toate forțele în făurirea unei arte cu un conținut nou a fost Octav Băncilă (1872—1944), care răspundea afirmativ la întrebarea dacă este pictor cu tendințe („Desigur. Și prefer totdeauna pictura aceasta socială“), formulîndu-și crezul artistic în termeni lipsiți de orice echivoc: „Cred că artiștii nu trebuie să îngroașe rîndurile burtă-verzimii. Cu alte cuvinte, socotesc că artistul nu are rolul să lucreze pentru plăcerea și distracția burghezimii, ci trebuie să urmărească un scop mai înalt, să cultive, să emoționeze, să influențeze într-o anumită direcție“[25]. Opera lui Băncilă consacrată zugrăvirii chipului și luptei muncitorimii — *Muncitor în repaus* (1905), *Muncitorul* (1911), *Bătrîn croitor* (1913), *Grevistul, Întrunirea* (1914), *Pax,*

[25] Apud CRISTIAN BENEDICT, *Octav Băncilă,* Editura Meridiane, București, 1961, p. 3.

Dreptatea, Greviștii (1915), *Muncitorul și țăranul* (1925) — rămîne una dintre modalitățile cele mai eficiente de demascare a condițiilor grele de muncă și de trai, dar și de afirmare a vocației revoluționare, a puterii și a voinței de luptă a proletariatului român.

Cu aceleași merite de excepție, numele lui Octav Băncilă rămîne la loc de frunte în istoria plasticii noastre moderne pentru energia, dăruirea și originalitatea cu care a transpus pe pînză momente de mare dramatism, pline de convingătoare forță simbolică, din răscoala de la 1907. Alăturate într-o succesiune, imaginile făcute de marele artist militant pot alcătui un fel de istorie concentrată a acestui tragic moment al istoriei luptei țărănești pentru dreptate. *Prevestirea răscoalelor* și *Înainte de 1907* zugrăvesc mizeria vieții țăranilor și suferința dusă pînă dincolo de limitele omenescului, silueta prelungă și fața emaciată a țăranului zdrențuit și uscățiv din lucrarea din urmă constituindu-se ca un memento tragic, dar amenințător. Pe drept cuvînt bine cunoscută din reproducerea repetată în publicații, *1907* rămîne o imagine de neuitat pentru cuprinderea și disperarea luptei, pentru înfricoșătorul tribut de sînge plătit de răsculați, pentru felul cum țăranii — cu chipurile înroșite de spaimă, de ură și de mînie — încearcă să iasă din raza gloanțelor ucigașe ale represiunii. Cît despre ferocitatea acestei represiuni, ea este zugrăvită — în feluritele ipostaze ale sale — în *Recunoașterea, Execuția, Înmormîntarea.* Artistul revine și mai tîrziu asupra temei răscoalei țărănești, creînd, de pildă, o imagine terifiantă, cum este *Blestemul,* pictat în 1919, an în care Tonitza îl definește pe Băncilă: „Romantic prin factura viguroasă a lucrărilor sale, prin culoarea lui de o bogăție rară, prin fuga necontenită după mișcare; realist prin subiectele pe care adeseori le zugrăvește. / Căci Băncilă — revoltat ca cetățean de nedreptatea și mizeria care dăinuiește în societatea noastră — a voit și a impus să ilustreze această revoltă a lui, prin linii, culori și lumină. / Revolta sufletească, de altminteri ca și entuziasmul ori ura, nu sînt sentimente care să se preteze la exteriorizări picturale. Băncilă o știe aceasta prea bine, și de aceea de cele mai multe ori se lasă condus numai de romantismul lui și de marea lui putere

vizuală, dîndu-ne opere eterne prin intensitatea simțirii și prin uimitoarea lor vervă coloristică“[26].

Prin colaborarea cu desene demascatoare la publicațiile vremii, cei mai mulți dintre artiștii români și-au exprimat calda simpatie pentru cauza țărănimii răsculate, au plîns îndurerați atîtea mii de morți nedrepte și inutile, au demascat fără cruțare atitudinea claselor dominante. Fiind vorba de imagini destinate presei, ce urmau deci să fie multiplicate cu mijloace tehnice modeste, precum și în dorința de a-și exprima cît mai direct și mai convingător mesajul, artiștii apelează, și în acest caz, la un stil epurat și esențial, dar eficient și în stare să exprime nuanțe, capabil adică să comunice respectul, admirația, compasiunea față de țărani, în contrast cu repulsia, indignarea ori ura față de sistemul social în vigoare, față de reprezentanții claselor dominante și ai partidelor politice compromise, față de aparatul represiv al statului burghez. Titlurile sub care apar aceste desene, cuvintele care le însoțesc, alcătuiesc ele însele o mică antologie a demascării. B'Arg (Ion Bărbulescu (1887—1969) publică, astfel, desene în „Adevărul“: *Generalul Averescu și 1907*, *Răscoalele* (1909), *Morminte ce nu mai sînt* (1910), *10 mai 1911. Țăranul: „Parcă nici nu ar fi fost 1907“* (1911), pentru ca în sinistrul proiect de monument *1907. Sinteză istorică* (1911) să înfiereze înțelegerea reprezentanților partidelor politice, care — într-o imagine caricatural monumentală — se îmbrățișează peste cadavrul unui răsculat prăbușit pe coasa cu care a încercat să lupte. În timpul desfășurării răscoalei, Iosif Iser publică desene de o remarcabilă forță demascatoare, ca *Țăranii: — Iar s-au pupat boierii, iar e vai de capul nostru* și *Țăranul: — Ei, ne dați ceva la toamnă? Guvernul: — Nu vedeți? Vă facem temnițe noi!* ... (în „Adevărul“), *Foștii socialiști și muncitorii* ... (în Belgia) Orientului“). Din același an 1907 și cu aceeași funcție demascatoare directă sînt desenele publicate de Nicolae Mantu (1871—1957) în „Adevărul“ *(10 Mai zi de ... veselie. Adevăratul jubileu)* și „Dimineața“ *(Răscoalele ță-*

---

[26] N. TONITZA, *Scrieri despre artă*, cuvînt înainte de TUDOR ARGHEZI, culegere de texte, cu adnotări și o prefață de RAOUL ȘORBAN, ediția a II-a, Editura Meridiane, București, 1964, p. 144.

rănești. Scenă de pe cîmpul răscoalelor), ca și cele tipărite în „Furnica“ de Ary Murnu (n. 1881): *Nababul: — Ți-e foame? ... ia cară-te, c-acum n-avem timp de așa ceva: sîntem ocupați ... ne votăm bugetele, Rezolvarea „chestiunii țărănești“. Take Ionescu: — Vă plîngeți că n-aveți pămînt; (arătînd cu mîna spre cimitirul satului) Poftim, ăla de colo nu-i tot al vostru?, Anul 1907 — Bugetul morții și răscoalele!* și Francisc Șirato (1877—1953): *Pregătiri în vederea entuziasmului spontan ce va izbucni cu ocazia zilei de 10 Mai, O lecție de anatomie politico-țărănească. I. Brătianu: — Da, domnilor. A murit de indigestie! ... Și nu trebuie să vă mirați: e primul individ care a putut trăi 40 de ani nutrindu-se numai cu proclamații, circulări și gloanțe.*

Participarea României la operațiunile din cadrul primului război mondial, în baza cărora avea să se împlinească visul secular al românilor prin Marea Unire de la Alba Iulia, eroismul răsunător al soldaților români care au înscris pagini nemuritoare de vitejie la Mărăști, Mărășești și Oituz, precum și uriașele sacrificii ale maselor, ale întregului popor, au reprezentat o dramatică și nobilă sursă de inspirație pentru numeroși artiști români de prim rang. La o scară mai amplă și cu o participare mult mai numeroasă, experiența din timpul războiului de independență este reluată și în timpul primului război mondial, pe lîngă Marele Stat Major al Armatei organizîndu-se Secția a III-a Adjutantură, unde sînt mobilizați artiști plastici cu misiunea de a însoți trupele și de a crea opere de sculptură, pictură și grafică avînd ca subiecte feluritele ipostaze și aspecte ale participării armatei române la război, cu scopul organizării unui muzeu național. În 1917, adică în același an cu organizarea grupului de artiști atașați pe lîngă Marele Cartier General, în Iașii refugiului vremelnic este înființată Asociația „Arta Română“, numărînd printre membri fondatori pe Nicolae Dărăscu, Camil Ressu, Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Traian Cornescu, Francisc Șirato, Theodor Pallady, Iosif Iser, Cornel Medrea, Oscar Han, Ion Theodorescu-Sion etc. Tot la Iași, în 1918, operele realizate între timp au putut fi văzute pentru prima oară la expoziția Marelui Cartier General, în ianuarie, precum și la prima expoziție a „Artei Române“, deschisă la scurtă vreme, în aprilie,

pe str. Lăpușneanu nr. 18, cu participarea lui Ștefan Luchian, Ion Theodorescu-Sion, Traian Cornescu, Camil Ressu, Nicolae Dărăscu, Gheorghe Ionescu-Doru, Ștefan Dimitrescu, Alexis Macedonsky, Nicolae Tonitza, Oscar Han.

Din grupul atașat pe lîngă Marele Cartier General face parte și D. Stoica (pe numele adevărat Stoica Dumitrescu, 1887—1956), care, folosind un limbaj academist — însușit în perioada studiilor la München — ce-i drept, înviorat uneori de căldura unui sentiment autentic, își va consacra după război întreaga activitate picturii pe teme istorice și de război într-o viziune descriptivă, cu reținerea și restituirea minuțioasă a detaliilor *(Mărășești, Capturarea unui convoi inamic)*. Pentru ceilalți artiști, prezența pe front a fost, în primul rînd, o răscolitoare și traumatică experiență umană. Schițele lor zilnice, executate în tranșee sau în spatele imediat al frontului, rețin nu atît patosul marilor bătălii și vitejia ostașilor români, cît atmosfera apăsătoare a repausului dintre lupte, șirul nesfîrșit al dramelor zilnice, sacrificiile grele ale populației civile, distrugerile suferite de pămîntul țării. În creion negru, în tuș cu laviu și în creioane colorate, Ion Theodorescu-Sion (1882—1939) înfățișează, astfel, ostași taciturni și însingurați, cu fețele marcate de suferință, cu privirile pierdute și cu gîndurile la cei de acasă *[Ostaș pe gînduri, Calm în baterie, Odihna — soldați în repaus, Soldați (Din baterie), Milițian]*. Tipologiile sînt țărănești, soldații în repaus purtînd chiar straie de la țară *(Între două focuri)*. Nu lipsesc schițele unor acțiuni militare *(În recunoaștere)*. În toate cazurile, soldații români pe care i-a întîlnit Theodorescu-Sion sînt demni și hotărîți, sînt oameni din popor care nu și-au lăsat de bunăvoie nici gospodăria, nici familia, dar care nu au ezitat să-și dea viața pentru ele și pentru pămîntul țării. Mai evidente sînt aceste calități în picturile anilor 1917—1918 semnate de Theodorescu-Sion, picturi în care demnitatea umană, energia sufletească, tenacitatea și dîrzenia ostașilor-țărani sînt zugrăvite cu multă căldură, dar evitîndu-se accentele retorice, și fără a se eluda prețul plătit — la nivelul experienței individuale — de fiecare luptător (*Camarazi, Ostaș, Cina*, 1917, *În restriște*, 1918, *Țăran, Observator în baterie*, 1917—1918). Cu luciditatea care i-a caracterizat întreaga

activitate de pictor, de grafician şi de om al scrisului, Nicolae N. Tonitza (1886—1940), prizonier timp de doi ani, pînă în 1918, în Bulgaria, înregistrează în tuş dureroasa scurgere a nesfîrşitului *Convoi al prizonierilor*, atmosfera apăsătoare a unei *Scene din lagăr*, trista *Îngropare a unui prizonier român* (1916—1918), iar în ulei, într-o compoziţie austeră, aproape expresionistă în caracterul direct al demascării, suferinţele unor *Răniţi*. Cu accente de sinceră compasiune, stinse în negrul tranşant al cărbunelui, Ştefan Popescu (1872—1947) consemnează drumul greu, prin iarnă, al *Ţăranilor în refugiu* (1916—1918) şi muta durere a reîntîlnirii cu soţia a *Invalidului întors de pe front* (1918). Cu măsură, cu selecţie severă şi cu dozare eficientă a elementelor compoziţiei, Camil Ressu (1880—1962) prelucrează desenele de pe front în compoziţii ca *Ieşirea din tranşee* şi *Primul val*, redînd eroismul şi forţa de neclintit a ostaşilor români (din păcate tablourile au căzut pradă unui incendiu). Ressu o pictează, de asemenea, pe Ecaterina Teodoroiu, care şi-a dat eroic viaţa pentru ţară. Cele văzute în timpul refugiului din capitala Moldovei inspiră un tablou în ulei pe carton, în care Camil Ressu redă o manifestaţie pe străzile oraşului, sub drapelul roşu, a unui grup de *Revoluţionari ruşi la Iaşi în 1917*. Aspecte ale vieţii de pe front şi din spatele frontului pictează şi Ştefan Dimitrescu (1886—1933). În *Pregătirea cinei* (1917) este, de pildă, înregistrat momentul de acalmie în care doi soldaţi umili sînt adunaţi în jurul vreascurilor aprinse. O pagină cu adevărat zguduitoare înscrie tabloul *Morţii din Caşin*, pictat în 1917 în trei exemplare (primul a ars în 1938 în incendiul de la Muzeul Militar), sub impresia emoţiei puternice pricinuită lui Dimitrescu de scena văzută în sat, după bombardament, cînd, sub o velinţă fixată pe patru pari, sătenii îşi jeleau, cu feţele împietrite de durere, morţii zăcînd alăturat pe o scoarţă. Indiferent de tehnică, şi lucrările lui Francisc Şirato inspirate de război sînt împlinite sub semnele unui realism robust, cu o caracteristică încărcătură dramatică, aşa cum se întîmplă cu desenele în cărbune (*Ţărani*, *Ţărani în refugiu*, 1916), cu acuarelele (*Femei necăjite*, 1917), cu desenele în tuş (*Mort pe cîmp*, 1917—1918). Înrolat silnic în armata unui imperiu pe care îl ura, Aurel Popp (1879—1960) înregistrează în

tranşee numeroase aspecte, momente şi tipuri umane, în desene care, prelucrate după război, vor alcătui materialul dens al vehementului protest antirăzboinic înregistrat în pînzele sale cum sînt *Atacul cu gaze* (nedatată), *Noul Crist (Eroul necunoscut)*, 1922, *Atacul, Cine-l ştie?*

Observarea obiectivă şi atentă a frontului şi a spatelui frontului, dorinţa de a reţine datele realului şi a le implica în imaginile plastice cît mai direct, compasiunea adîncă pentru soarta omului de rînd sînt caracteristice şi activităţii artistice desfăşurate în anii războiului de sculptori. Înainte de a-şi pierde eroic braţul drept în bătălia de la Mărăşeşti, Ion Jalea îşi organizează un atelier în Mănăstirea Caşin, unde arde mici sculpturi în lut, pe care singur le intitulează „schiţe de front". *Soldat pe front* şi *Cal căzut* sînt cîte un exemplu din lucrările înfăţişînd „numeroase chipuri de soldaţi necăjiţi, siluete de cai tot atît de slabi ca şi stăpînii lor porniţi în bejenie în trista Moldovă, în acele zile pline de îngrijorare, pîndiţi de moarte, de glonţul duşmanului sau de tifos"[27]. La rîndul său, Corneliu Medrea (1888—1964) reţine cu acelaşi realism şi restituie privitorului cu aceeaşi forţă a exprimării, momente de luptă *(Cucerirea unui tun inamic)*, chipuri de luptători încercaţi de greutăţile războiului *(Ostaş)*, aspecte neglorioase ale conflagraţiei *(Grup de prizonieri sub escortă)*. Caracteristică şi cu îndreptăţire bine cunoscută este *Refugiata*, o lucrare de mici dimensiuni, înfăţişînd o femeie cărîndu-şi un prunc la sîn şi trăgîndu-l greu — într-o înclinare simbolizînd lupta inegală cu urgiile — pe celălalt, abia mai răsărit. După război, cei doi mari sculptori vor folosi experienţa acumulată pentru executarea unor monumente, concepute şi elaborate pentru a eterniza memoria miilor de eroi anonimi. În 1922 se inaugurează, astfel, în parcul Cişmigiu, *Monumentul ostaşilor francezi căzuţi în România*, cioplit de Ion Jalea în marmoră, lucrare alegoric compusă, cu România luînd chipul unei femei care susţine şi îngrijeşte un ostaş francez rănit. În 1923, în Lorena se va inaugura apoi un alt monument realizat de Jalea, de data aceasta în memoria soldaţilor români morţi în captivitate

[27] MARIN MIHALACHE, *Ion Jalea*, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1956, p. 11.

în Germania. Același sculptor semnează monumentul care — inaugurat la Viena în 1927 — comemorează jertfa ostașilor români morți în Austria, precum și lucrări închinate celor căzuți în război, amplasate în unele sate ale țării ca Jugur, lîngă Cîmpulung-Muscel și Ghiuvenlia, în Dobrogea. În 1923, Ion Jalea execută împreună cu Corneliu Medrea *Monumentul ceferiștilor căzuți în primul război mondial*, amplasat în fața Gării de Nord, în care însă: „Cei doi sculptori nu-și pot da măsura priceperii, pentru a servi tema acestui monument, realizat în proporții prea mici, impuse de zgîrcenia oficialității"[28]. Tot împreună, Jalea și Medrea realizează basorelieful de la mausoleul eroilor de la Mărășești. În 1936, în primul rond al șoselei Kiseleff din Capitală se inaugura *Monumentul infanteriei* de Ion Jalea, omagiind vitejia ostașilor care au ținut piept armatei germane, dar monumentul a fost distrus în anii celui de-al doilea război mondial, cînd țara noastră era aservită Germaniei. Înfruntă, în schimb, cu demnitate timpul *Monumentul aviatorilor*, realizat în 1928—1929 de Iosif Fekete, pornind de la un mic proiect cu care — prin mașinațiuni de culise — Lydia Kotzebue cîștigase concursul. Amplă prin dimensiuni, simbol intenționat al colosalului, lucrarea este scutită de suprafețe inerte, fapt ce conferă elansării verticale atributul firescului. Bronzul este tratat în forme mari, cu îndîrjire dar și cu rost, oferindu-se luminii ca un receptacol generos. Indiferent de unghiul din care o privești, lucrarea se impune egal și maiestuos într-un spațiu larg. Un *Monument al eroilor cavaleriei* este realizat la Iași de I. Dumitriu-Bârlad (1890—1964), în timp ce la Brăila este dezvelit *Monumentul Ecaterinei Teodoroiu*, creație a sculptorului Vasile Ionescu-Varo (1877—1967), iar la Tîrgu-Jiu Milița Petrașcu (n. 1892) cioplește cu inspirație în piatră chipul aceleiași eroine. În 1932, Oscar Han (1891—1976) realizează *Monumentul victoriei de la Mărășești* cu figura simbolică a tinerei femei înălțînd hotărît deasupra capului un paloș, după ce și el realizase în anii războiului mici schițe ca *Aruncător de grenate*, *Săparea gropii individuale*, *Sanitari pe front*, *Patrulă*.

---

[28] PETRU COMARNESCU, *Ion Jalea*, Editura Meridiane, București, 1962, p. 29.

Eroilor români de la 1916—1918 avea să li se închine apoi, în deceniul al patrulea, „cel mai important monument al artei contemporane", cum definea în august 1963 în „Arte club" celebrul critic de artă italian Mario de Micheli complexul executat de Constantin Brâncuşi în Parcul Eroilor din Tîrgu-Jiu. Întors un timp în ţară, deşi, în aceeaşi perioadă, comenzi ademenitoare îl aşteptau pe trei continente — Brâncuşi proiectează şi realizează, cu dragoste pentru pămîntul patriei şi pentru oamenii ei, marele complex de la Tîrgu-Jiu, între 1936 şi 1938. Atît elaborarea operelor care compun complexul, cît şi amplasarea lor sînt rodul neasemuitei gîndiri artistice brâncuşiene. Ansamblul este perfect unitar ca şi concepţie şi realizare, fiind în esenţă un vibrant elogiu în piatră şi bronz adus eroismului luptătorilor pentru neatîrnarea ţării. Ducîndu-ne cu gîndul la forme ale sanctuarelor dacice din Munţii Orăştiei, *Masa tăcerii*, simbolizează unitatea şi tăria familiei, organism statornic, cu infinite şi complexe corelaţii, în care viaţa omului începe. Ritmul inegal, dar continuu, implacabil al fiecărei vieţi omeneşti e sugerat de *Aleea scaunelor*, care se termină la *Poarta sărutului*. Monument masiv, dar armonios proporţionat, fără funcţie utilitară, *Poarta sărutului* semnifică momentul festiv şi grav al dragostei. Sărutul şi căsătoria au în piatră simboluri încifrate cu ajutorul unor motive figurative profund româneşti: pe fiecare latură a celor doi stîlpi ai porţii, perechile îmbrăţişate sînt stilizate conform tradiţiei artei populare olteneşti, în timp ce partea de sus a *Porţii* este o ladă de zestre ţărănească. Pe acelaşi ax — dar ascunsă şi izolată, din nefericire, de ţesutul urban extins haotic — se află o biserică imaginată ca un templu unde să se oficieze cultul eroilor, iar în depărtare urcă solemn spre cer elementul cel mai celebru al complexului: *Coloana recunoştinţei fără de sfîrşit* sau *Coloana infinită*. Motivul romboidal, pe care Brâncuşi l-a citit prima oară în stîlpii prispelor ţărăneşti din Hobiţa, transpune în metal, prin naşterea fiecărei prisme din cealaltă, generos şi nobil, ideea recunoştinţei fără de sfîrşit a neamului faţă de eroii săi, idee care, se ştie din mărturisirile artistului, l-a preocupat pe Brâncuşi încă din 1916—1918, cînd jertfa de sînge a poporului nostru în primul război mondial l-a impresionat profund.

În alte compartimente ale operei pictorilor care au realizat lucrări inspirate de război, realitatea vremii lor a fost prezentă și sub alte semnificative și dramatice aspecte. Cazul cel mai concludent — departe însă de a fi fost unicul — este cel al lui Nicolae Tonitza, aflat, în 1919—1924, în fruntea celor ce încercau să demaște racilele societății contemporane. Imaginile pictate aveau, desigur, puterea lor de convingere, dar mesajul picturii ajungea greu la masele proletare. Or, dorința artiștilor militanți era de a-și comunica mesajul mulțimilor, de a conferi imaginilor plastice forță de convingere și funcții mobilizatoare. Este cît se poate de semnificativ, în acest sens, că — „Socotindu-l nu ca pe un simplu pictor (. . .), ci ca pe un activ propagandist al marxismului" — în cronica sa la Salonul oficial din 1926, Tonitza îi reproșa lui Aurel Popp decizia de a face pictură în ulei, cu alte cuvinte: „. . . încăpățînarea sa de a propaga generoasele comandamente ale Internaționalei printr-un uriaș și costisitor exemplar, care nu poate sta la îndemîna maselor proletare, însetate după învățătura vie, în imagini, a crezului internaționalei republici". Pentru cel care a colaborat fără ostenire la presa de stînga din perioada interbelică, numai grafica are — în condițiile date — funcția de a comunica maselor mesaje mobilizatoare: „Cel mai sigur și mai rapid mijloc de propagandă revoluționară este — după presă și broșura ieftină — numai stampa gravată sau litografiată, care multiplicată la nesfîrșit, și necostisitoare, poate să pătrundă adînc în valurile mulțimii de *pretutindeni*, s-o instruiască, s-o miște și s-o răscolească . . ."[29]. Este, în fond, ceea ce Tonitza însuși făcuse într-o operă grafică întinsă, răspîndită generos în toate publicațiile de stînga, în imagini ivite ca expresii nemijlocite ale realității, așternute pe hîrtie spontan, dinamic, cu frenezie aproape, acordînd liniei funcția primordială în descrierea și articularea spațiului, în sugerarea mișcării, în caracterizarea și animarea figurilor. Este o operă alcătuind un capitol aparte, rotund, bogat și diversificat, unde — conform observațiilor pertinente ale lui Raoul Șorban: — „se conturează portretul fizic și moral al anilor de după primul război mondial și este exprimată criza

[29] N. TONITZA, *op. cit.*, p. 129—130.

acelor ani, stringența contradicțiilor umane și sociale, drama omului simplu strivit de instituții create și îndreptate împotriva drepturilor lui elementare de viață, dar, în același timp, și încrederea proletariatului în propria sa forță, în victoria asupra nedreptăților. Grafica politică și de moravuri realizează o frescă a vieții zilnice, în care se distinge ferm comentariul pătruns de revoltă al artistului“[30]. Pentru a avea o idee despre multitudinea aspectelor vieții sociale și politice ale vremii imortalizate de Tonitza prin demascare, este destul să transcriem textele care însoțesc cîteva dintre desenele apărute în 1919 în „Avîntul“ *(Proiect de monument simbolic: „Oligarhia democratică“, Cei care se plîng că sînt exploatați de chiriași, — Hai să ne jucăm de-a politica. Eu vă bag mîna în buzunar și vă fur pîinea; voi îmi strigați „pungașule“, eu vă iau la bătaie și vă închid! . . .)*, „Cuvîntul liber“ *(O sută de viteji într-o groapă! Nici pentru asta n-a fost pămînt de ajuns, Proprietarul maidanului mi-a urcat chiria, unde dracu să dorm acum?, Jandarmul: — Dar ce, e treaba voastră, dacă ăi mari fură?, Libertate! Ce-i aia?, Orfan de război și cerșești? Nu știi să-ți ții rangul, dobitocule!, 13 Decembrie 1918, Ce te învață experiența: Libertatea este un lucru minunat; cu o singură condiție: să nu faci uz de ea . . ., Lemne n-avem și nu vom avea, dar ni se dă un ministru al pădurilor și tot e o satisfacție)* și „Socialismul“ *[Orele 3,1/2 p.m. Lupta (diptic, imaginea I.), Ora 7 seara . . . E liniște în țară (diptic, imiginea II.), Sărbătoarea eroilor — Pîinea noastră cea de toate zilele, dă-ne-o astăzi . . . de Crăciun, — Ce contingent ești, camarade? — 1907. Dar tu? — 13 Decembrie 1918, Ce poartă muncitorul în spate]*. În anii 1919—1920, la acestea se mai adaugă lucrări independente ca *Spre votul universal, Femei necăjite, Grup de arestați, Manifestație, Bolșevicul a fost . . . achitat . . .*, precum și picturi în ulei, cum sînt *Convoiul prizonierilor* și *Coadă la pîine*. Ascuțirea contradicțiilor sociale și radicalizarea mișcării muncitorești inspiră și penelul altor artiști. Cu un an înaintea creării Partidului Comunist Român, Aurel Dragoș (1894—1961) publică în ziarul „Chemarea“ desenul în tuș *Din*

---

[30] RAOUL ȘORBAN, *Nicolae Tonitza*, Editura Meridiane, București, 1965, p. 24.

fumul uzinelor, din aburii muncii, se înalță pumnii dictaturii proletariatului, pumni care se îndreaptă amenințători înspre figura însăptămîntată a patronului.

Afirmarea tot mai hotărîtă a proletariatului pe arena istoriei românești în anii care au urmat creării Partidului Comunist Român își găsește un corespondent imediat în artele plastice. În întreaga epocă interbelică, grafica continuă să ofere — pentru motivele rezumate de Tonitza — exemplele cele mai numeroase, mai concludente și mai valoroase de lucrări inspirate de viața și lupta clasei muncitoare. Figuri demne de truditori în industriile și în atelierele vremii se găsesc în pictura și în desenele unor plasticieni de primă mărime ca Ștefan Dimitrescu (*Mineri lucrînd, Miner din Ghelar, Miner în repaos* etc., 1921, *Portret de muncitor,* 1927), Alexandru Phoebus (*Oamenii muncii,* 1928), Aurel Jiquidi (*Internaționala,* 1932, *Lectura,* 1936, *Ucenici,* 1934), Ion Anestin (*1 Mai,* 1934), Nicolae Cristea (*De la lucru, Hamali,* 1932), Gheorghe Labin (*Muncitori constructori,* 1935), Max Herman Maxy (*1 Mai,* 1925), Zoltán Andrássy (*Umeri obosiți,* 1933), Gheorghe Ceglocoff (*Miner,* 1941). Artiștii continuă însă să folosească preponderent grafica pentru a zugrăvi forța și eroismul luptei muncitorești, pentru a demasca nedreptățile și moravurile vremii, pentru a înfiera militarizarea și pericolul fascizării țării, pentru a-și exprima hotărît propriul protest. În imagini de o impecabilă calitate grafică, frizînd nu o dată caricaturalul, Aurel Jiquidi (1896—1962) demască arestările ilegale (*Din ordin,* 1932), scandaloasele structuri ale partidelor burgheze (*„Dialectica" naționaliștilor între ei,* 1936), funebrele ruguri din cărți (*„Cultura",* 1935—1936), iar mai tîrziu mizeria îndurată de populație în anii celui de-al doilea război mondial (*Coadă la carne,* 1942—1943). Imaginile create de Jiquidi sînt și mai necruțător demascatoare în lucrări ca *Ororile fascismului* și *Pe aici au trecut legionarii* (1936). Aurel Dragoș (1894—1961) denunță masacrele în numele ordinei burgheze (*Ordinea burgheză a fost restabilită în capitală,* 1922, *Constituția se va vota,* 1923). Ion Anestin (n. 1900) alătură simboluri ale mizeriei maselor și ale opulenței potentaților (*Periferie,* 1933, *Scenă socială,* 1935), o temă cum este *Mizeria* inspirîndu-i în 1935 și lui Gheorghe Labin (n. 1907) un desen în tuș apărut în

„Critica actualității". Aurel Mărculescu (1900—1947) elogiază, în imagini energice, bine închegate și expresive, unirea celor ce muncesc (*Votați Blocul Muncitoresc Țărănesc*, 1928, *Front popular*, 1935). Despre forța de neînfrînt a muncitorilor ne vorbesc și lucrările de grafică ale lui Vasile Dobrian (n. 1912) ca *Democrație proletară* și *Glasul nostru e glasul istoriei* (1936) și ale lui Nicolae Cristea (1908—1936) ca *Proletari din toate țările* (1935), *Solidaritate* (1932), *Greva* (1933). Tributul de sînge al clasei muncitoare este evocat în *După măcelul de la Lupeni* (1929) de Iosif Ross (n. 1899), artist care, în caricaturi, își îndreaptă arma satirei împotriva scandalurilor electorale (*Parlamentul liberal*, 1934), a cenzurii (*Cenzorul*, 1936), precum și împotriva fascismului în *Omul din balamuc (Hitler)* în 1934 și *Axa (Berlin-Roma)* în 1939.

În vastul concert al artei militante românești din perioada interbelică, Transilvania și-a făcut simțită, cu forța și distincția tradițională, vocea răsunătoare. Urmașii lui Horea și Iancu, ai Școlii Ardelene și ai memorandiștilor și-au exprimat firesc, cu demnitate și cu originalitate, sentimentele și atitudinile față de realitățile sociale și politice ale vremii. Cu o moralitate și o fermitate a luptei care i-a deosebit pe transilvani dintotdeauna, cu o vocație a implicării culturii majore, de calitate, în fiecare etapă și în fiecare moment al genezei istoriei naționale, cu un sentiment neegalat al valorii tradiției și al legăturii cu ea, Octavian Goga, Lucian Blaga, Aron Cotruș, Mihai Beniuc în poezie, Liviu Rebreanu și Pavel Dan în proză, Ion Breazu, Ion Chinezu, Vilhelm Beneș în critică și eseistică, au fost cîțiva dintre reprezentanții cei mai de seamă ai unui militantism, ilustrat în plastică de Aurel Popp, Romul Ladea, Corneliu Medrea, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Tase Demian, Tasso Marchini, Petre Abrudan, Emil Cornea, Teodor Harșia, Raoul Șorban, Victor Constantinescu, Gy. Szabó Béla, Zoltán Andrássy, Iosif Fekete, Gheza Vida, Alex Leon, Vasile Kazar, Eugen Szervátiusz etc. Alături de tablouri înfățișînd scene caracteristice de muncă (*Tăietori de lemne*, 1928 etc.), Aurel Popp a creat și imagini simbolice, în care protestul social era vădit implicat (*Înmormîntarea proletarului*, 1925). Modern și delicat, fără a fi însă lipsit de forța expresiei, Catul Bogdan (1897—1978) face pentru „Societatea de

mîine“ gravuri reprezentînd un *Muncitor*, un *Vînzător de ziare* (1931), precum și o lucrare alegorică pe tema *Pentru conferința dezarmării de la Geneva* (1932), în care ideea se întruchipează într-o tînără femeie, pe palma căreia se așază un porumbel. Tot în „Societatea de mîine“, realitățile sociale ale epocii sînt înfățișate în adevărata lor lumină de Emil Cornea (1898—1969) în *Calvarul* și în *În pragul iernii* (1933) și de Aurel Ciupe (n. 1900), creator al unor linogravuri de mare forță simbolică: *Fabrica nu lucrează; trei șomeri* (1932), *Pîinea cea de toate zilele* (1932—1933), *Crăciunul unora și al altora* (1935). O tematică asemănătoare și o autentică vigoare artistică prezintă și desenele în tuș ale lui Zoltán Andrássy (n. 1910) ca *Vremuri grele* și *Familie de șomeri*, apărute în 1933 în ziarul „Stînga“. Gy. Szabó Béla (n. 1905) descrie cu accente expresioniste viața de *Mizerie* a cartierelor sărace (1932) sau așteptarea grea a unor *Tăietori de lemne șomeri* (1932) în lucrări elaborate în cărbune, dar își adună cele mai reprezentative lucrări pe teme sociale în ciclurile de xilogravuri *Liber miserorum*, editat în volum în 1935, și *Liber vagabundi* (1939), în care „tematica, alegerea scenelor, constituiau prin ele însele o evocare sarcastică a condiției sociale a unor tipuri umane menținute în permanență la periferia societății, într-o lume nedrept alcătuită, dramatismul viziunii era subliniat mai mult de predominanța aproape compactă a culorii negre și mai puțin printr-o violentare a trăsăturilor“[31]. Accente expresioniste de cea mai autentică factură ne întîmpină în opera lui Alex Leon (1907—1944?) în lucrări ca *Bucătăria săracilor, Flămîndul, Procurorul* (1935), *Întemnițații, Execuția* (1938—1941), precum și în cele două mape cu litografii demascînd realitățile sociale ale vremii pe care artistul le publicase în 1934 și 1936. În lagărul de la St. Cyprien, unde fusese internat după ce participase la războiul civil din Spania, Gheza Vida (1913—1980) evocă — în linogravuri de o forță expresivă ce n-a fost depășită în arta noastră — *Alianța* dintre muncitori și țărani, amintirea glorioaselor lupte muncitorești de la Grivița *(Sirena 1933)*, precum și solidarita-

[31] OCTAVIAN BARBOSA, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Editura Meridane, București, 1976, p. 456.

Făntănaru N. Neculai

tea luptătorilor din lagăr (*A murit un tovarăş*, toate lucrările datate 1939—1941). Integrarea plasticii în lupta pentru salvarea fiinţei naţionale a fost apoi ilustrată în chip strălucit în anii 1940—1944 în Cluj. Ca întotdeauna, plasticienii clujeni au fost angajaţi în mod intim şi în manieră militantă în acea formă de luptă care a devenit făurirea şi asigurarea continuităţii culturii, artei şi spiritualităţii româneşti. În cadrul asociaţiei artiştilor români din Transilvania nordică ruptă din trupul ţării, prin expoziţii deschise în condiţii vitrege, prin monografii de artist şi prin alte publicaţii despre plastica noastră, Petre Abrudan, Emil Cornea, Teodor Harşia, Victor A. Constantinescu, Raoul Şorban au luptat cu admirabil curaj, în anii negri ai ocupaţiei horthyste, pentru apărarea fiinţei neamului, pentru „a păstra vie conştiinţa artistică, trezită la o viaţă palpitîndă, exuberantă, trecînd-o unei generaţii mai tinere spre o cît mai adevărată şi autohtonă desfăşurare"[32].

În sprijinul ideii de dreptate naţională şi socială, de progres şi de pace, arta plastică românească continuă să înscrie, astfel, şi în perioada interbelică, un capitol de seamă în cadrul istoriei culturii noastre. Răspunzînd, cum am observat, tuturor imperativelor majore, slujind fiecare moment însemnat al istoriei naţionale, arta română modernă şi-a afirmat însă militantismul nu numai tematic, nu numai prin conţinutul de idei avansate şi prin mesajul generos al operelor create, ci şi prin vocaţia evidentă şi consecventă a stilului, prin felul cum — de la generaţia de la 1848 — cei mai de seamă artişti români au făcut, cu onestitate şi dăruire, totul pentru găsirea unor formule plastice, pentru elaborarea unui program artistic, a unei viziuni şi a unor mijloace de exprimare destinate şi suficient de distincte şi de viguroase pentru a putea să restituie coerent şi convingător privitorului — în lemn, în piatră şi în bronz, în ulei, în tempera şi în guaşe, în tuş şi în gravură — ceea ce este cu adevărat definitoriu, cu adevărat propriu şi cu adevărat peren în gîndirea, în sensibilitatea şi în atitudinea morală a oame-

---

[32] RAOUL ŞORBAN, *Catalogul Expoziţiei pictorilor români din Transilvania de nord. Kolozsvár-Cluj, februarie 1943*, Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord, Cluj, 1943, p. 5—6.

nilor de la noi. Încă de la începutul veacului al XIX-lea, mințile cele mai luminate au înțeles că — pentru a ieși din schematismul bizantin secătuit — trebuiau asimilate formule artistice elaborate ori pe cale de elaborare în Apus. Chiar dacă n-a reușit să fie întotdeauna astfel, asimilarea și lărgirea aceasta de orizont se voia, de la început, creatoare, deci critică și selectivă, în scopul adaptării la condițiile locale — de tradiție, de sensibilitate și de program artistic —, precum și activă și deschisă retopirii într-un aliaj care să valorifice și cele mai viabile și reprezentative elemente ale multisecularei moșteniri artistice românești. A menționa, oricît de sintetic, aportul tuturor creatorilor, ar însemna, în linii mari, a rescrie întreaga istorie a plasticii românești moderne. Ne putem face însă o idee despre această dimensiune fundamentală a militantismului plasticii românești, dacă vom preciza numai aportul adus la făurirea unui stil național de cîțiva dintre creatorii de excepție. Ne vom referi în cele de mai jos numai la foarte puțini artiști, orice altă exegeză fiind îndreptățită să adauge numeroși alții.

În orice perspectivă i-am analiza opera, Theodor Aman rămîne, fără îndoială, unul dintre ctitorii cei mai plini de merite ai artei moderne românești. Întors în țară cu temeinice studii la Paris, se afirmă ca cel mai de seamă pictor al vremii, creația lui însemnînd un substanțial pas înainte, un progres față de realizările generației anterioare. Cîștigul acesta valoric — semnificativ pentru artist, în primul rînd, dar și pentru evoluția, prin el, a sensibilității și înțelegerii publicului — se concentrează în diversitatea impresionantă a genurilor abordate (picturi istorice și compoziții alegorice, scene de gen, interioare, portrete, peisaje în ulei, numeroase schițe și gravuri, încercări de artă decorativă și de sculptură etc.); în diversificarea schemei compoziționale și concentrarea expresiei într-un gen consacrat, dar suficient de inert pînă atunci, ca pictura istorică; în îmbogățirea paletei și potențarea rolului compoziției cromatice; în aprofundarea caracterizării psihologice a personajelor și preferința tot mai evidentă pentru peisaj. În ansamblul picturii europene acestea erau deja cuceriri definitive, dar pentru pictura românească ele au însemnat noutăți efective, de conținut și de formă, a căror asimilare n-a întîrziat să de-

termine salturi valorice cu o forță și o vitalitate caracteristică. Aman a fost o prezență vie în conștiința epocii nu numai prin valoarea artistică a picturii sale, ci și prin conținutul de idei al acesteia. Pictorul a fost un înflăcărat patriot, care, în pictură, și-a tradus sentimentele prin dragostea și interesul cu care se apropie de evenimente glorioase ale trecutului nostru, ale luptei pentru libertate și neatîrnare, de momente din viața unor mari personalități istorice sau de marile teme de actualitate imediată, ca Unirea. De numele lui Aman se leagă, în același timp, numeroase acțiuni și inițiative organizatorice, finalizate în primele manifestări ale unei vieți artistice organizate în țară. Animator neobosit și competent, dornic să facă cunoscute în cercuri cît mai largi adevărate valori, Aman a polarizat în jurul său numeroase forțe, a organizat primele expoziții ale artiștilor români, a condus Pinacoteca, a fost membru și conducător a numeroase jurii, determinînd necontenit, prin forța exemplului și prin calitatea gîndirii sale artistice, o atmosferă favorabilă afirmării adevăratei arte.

În timp, peste ultima perioadă a creației lui Aman se suprapune arta viguroasă, profund originală și novatoare a lui Nicolae Grigorescu și Ion Andreescu, prin intermediul căreia nu numai că se înfăptuiește realizarea unui stil național în pictură, dar se și asigură pătrunderea picturii românești în circuit universal. Într-o operă de ținută europeană, la care se va raporta și în raport cu care se va verifica întreaga pictură românească din deceniile următoare, lăsîndu-și amprenta unei personalități individualizate, de neconfundat, pe fiecare lucrare elaborată, cei doi mari creatori au fost și cei dintîi care au știut să opună o viziune proprie viziunii occidentale, în spiritul căreia s-au format. „Față de continua și rapida evoluție a picturii inițiate de impresioniști, Grigorescu și Andreescu s-au străduit să se afirme, cît mai deplin, în planul uneia și aceleiași concepții, pe care au socotit-o suficientă pentru ceea ce au ei de spus. Ei se comportau astfel ca niște componiști care folosesc o compoziție la forma căreia nu au adăugat nimic, dar căreia îi sporesc expresia prin elemente de conținut în ordinea profunzimii trăirii. La ei interesul pentru formă s-a limitat la preocuparea pentru desăvîrșirea operei lor, ceea ce i-a

dus la un mare grad de spiritualizare a materiei picturale pe care au folosit-o. În această spiritualizare, ca rezultat al unei continue rafinări a mijloacelor materiale de exprimare, vedem aportul considerabil al pictorilor noștri, începînd cu Grigorescu și Andreescu și continuînd cu Luchian și cu cei de după el, la arta unei epoci care începea să piardă interesul pentru ceea ce s-a convenit a se numi, cu un termen oarecum vag, «realizarea» operei de artă, altfel zis, *calitatea* ei artistică"[33].

La Luchian, se știe, interesul acesta a devenit o luptă cu dimensiuni tragice, prin care pictura noastră a ajuns la culmi necunoscute pînă atunci — de adevăr artistic și de sensibilitate, de inovație și în același timp de respect pentru tradiție, de înțelegere românească, adîncă și neostentativă, a rosturilor, a condiției și a menirii în timp a artei culorilor. Cu hărnicii de artist adevărat, Luchian a învățat, cu statornică temeinicie, în țară și la Paris, adăugînd marelui talent cu care a fost dăruit înțelegerea și larga viziune a cunoașterii artei atîtor înaintași și contemporani. S-a întors în țară și a pictat fără veleități și fără a atrage atenția asupra lui, dar cu încredere nestrămutată în arta sa, aidoma zugravilor din veac cu care îi plăcea să se asemuie. A suferit mult de neînțelegerea contemporanilor și de o boală necruțătoare, dar nu s-a lăsat niciodată înfrînt și, în viața sa relativ scurtă, a asigurat un mirabil punct de pornire picturii românești a secolului al XX-lea. Dreptul la universalitate al artei lui Luchian derivă nu numai din valorile ei intrinseci, ci și din curajul și demnitatea actului de creație care l-a generat: într-o epocă postimpresionistă de mari căutări, problemele de creație ale lui Luchian sînt, în fond, problemele de creație ale lui Gauguin, Van Gogh, sau Cézanne. Numai că — în realitate, o reacție postimpresionistă — soluțiile propuse de pictura lui Luchian pentru reabilitarea desenului, pentru respectul formei și în același timp pentru menținerea, cu o nouă înțelegere, a cîștigurilor impresioniste, au un suport original și de mare temeinicie în tradiția artei românești. Jacques Lassaigne, în monografia *Luchian* publicată în 1947 la Editura Fundațiilor,

---

[33] VASILE VARGA și ELEONORA COSTESCU, *Andreescu*, Editura Meridiane, București, 1978, p. 155.

sublinia sensul acestei soluţii: „mai modestă, desigur, blîndă ca pămîntul care l-a inspirat, dar autentică şi pură... Opera lui Luchian apare astfel ca prelungirea, transpunerea în domeniul artei propriu-zise a minunilor unei arte populare încă vii, iubitoare de suprafeţe şi îndemînatică în a le decora pe covoare, broderii, olării, mobile, cu culorile magice care reînnoiesc natura“[34]. Această magie a culorilor este, de fapt, marele cîştig al picturii lui Luchian şi al întregii picturi româneşti contemporane. Este ceea ce, în 1933, sublinia cu distincţie Virgil Vătăşianu: „Dar maximul de expresivitate pasionată de care e capabil, Luchian nu-l va realiza nici prin contururi, nici prin gruparea maselor, ci prin culoare (...). În faţa florilor lui Luchian (...), se poate vorbi de fapt de o bacanală a culorilor, aşa cum nu se mai vede la nici un artist. Adeseori tabloul este închinat unei singure culori. Culoarea sărbătorită se frămîntă însă în toate gamele de intensitate şi nu se poate explica altfel decît ca un ţipăt fioros despre viaţă şi frumuseţea ei, ţipăt pe care îl scoate un bolnav şi un om condamnat la continuă renunţare. Bacanala culorilor lui Luchian, pe cît apare de strălucită, pe atît e de impresionantă, de tragică“[35].

Pentru pictura veacului nostru, căutarea pătimaşă, sistematică şi lucidă a *calităţii* poate fi ilustrată cu creaţia şi gîndirea teoretică a numeroşi pictori. Nimeni însă nu a fost atît de aspru cu sine şi atît de mistuitor consumat de ideea autodepăşirii ca Theodor Pallady. Considerînd arta ca un colocviu răscolitor şi neîntrerupt cu sine însuşi („Arta este o lungă suferinţă, o întrebare pe care ţi-o pui tot mereu ţie însuţi“[36]), pictorul priveşte de la început cu responsabilitate exemplară activitatea pe care se simte chemat să o desfăşoare, fiecare lucrare a sa împlinindu-se dramatic sub semnul sever şi neclintit ale celei mai mari exigenţe personale. După ce participă la o serie de expoziţii colective, îşi deschide prima expo-

---

[34] JACQUES LASSAIGNE, *Ştefan Luchian*, Editura Fundaţiilor, Bucureşti, 1947.

[35] VIRGIL VĂTĂŞIANU, *Pinacoteca „V. Cioflec“*, Cartea Românească, Cluj, 1933.

[36] THEODOR PALLADY, *Jurnal*, cu un cuvînt înainte de H. H. CATARGI, traducere din limba franceză de PAUL G. DINOPOL, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966, p. 113.

ziție personală la Paris în 1920, adică la vîrsta de 49 de ani, succesul înregistrat cu acest prilej, cît și consacrarea în țară, prin acordarea Marelui Premiu Național de pictură în 1926, obligîndu-l în continuare, de-a lungul a încă 35 de ani de activitate neîntreuptă, să-și dezvolte meșteșugul cu aceeași seriozitate și dăruire. Considerînd că, mai presus de orice, arta este o activtate de creație conștientă, care solicită deopotrivă de acut sensibilitatea creatorului (înțeleasă ca un mod superior de reflectare) și inteligența acestuia (echivalentă cu modul suprem de interpretare a realității), Pallady a îmbogățit pictura noastră cu o experiență inestimabilă, cu o viziune de mare originalitate, cu o înțelegere nouă a valorii desenului, culorii și ideii de pictură. Concentrînd o imensă energie aflată în stare de continuă tensiune, desenul lui Pallady este viril și dramatic, evitînd curbele și întretăierile cuminți și inexpresive de linii, împlinind nervos și nu o dată incisiv contururi de indiscutabilă maiestuozitate. Pe linia marilor exemple din istoria picturii universale, recunoaște desenul nu ca pe o componentă oarecare, ci ca pe una esențială a picturii, investindu-l cu o forță de sugestie cu adevărat remarcabilă și indiscutabil personală. Acuratețea, expresivitatea și originalitatea desenului devin pentru el un ideal, și pentru a le dobîndi a lucrat imens și fără întrerupere. Deși considera că: „... desenul ajunge. Pictura este un surplus și adeseori un prisos ...“[37], este mai presus de orice îndoială că Pallady a fost un mare și subtil colorist. Dar un colorist care a luptat toată viața împotriva culorilor sau, mai exact, împotriva strălucirii și prețiozității lor, rafinîndu-le nuanțele și acordurile, descoperindu-le și punîndu-le în valoare răscolitoare și grave sonorități intime, aflate deci dincolo de pigmentul comun, dincolo de tonul obișnuit și accesibil oricărei priviri, acorduri pe care le reunește în adevărate simfonii cromatice. Cel pe care Matisse îl consulta în rezolvarea problemelor de colorit a tablourilor sale este un maestru al ansamblurilor cromatice de o ținută, o complexitate și un rafinament cu totul ieșit din comun. Refuzînd pitorescul și naturalismul sec, descripțiile și asociațiile exagerat sonore, Pallady cultivă un de-

---

[37] THEODOR PALLADY, *op. cit.*, p. 37.

corativism monumental și cu sugestii discrete de spațialitate infinită, de dăinuire în timp, nesupusă aproape marilor treceri. În mai mare măsură decît pictorii tradiționaliști, cu o mai pregnantă conștiință a apartenenței la un univers specific, el a ilustrat în opera sa sensibilitatea, măsura și inteligența artistică a întregului nostru popor. Cu luciditatea și pertinența care i-au fost caracteristice, Tonitza remarca: „Pentru neamul românesc, arta lui Th. Pallady înseamnă cea mai înaltă coardă a sensibilității picturale“[38]. Dar Pallady a fost nu numai un tenace și frenetic desenator, nu numai un abil și foarte sensibil colorist, ci și un intelectual de o vastă cultură, înzestrat cu o pătrunzătoare și iscoditoare inteligență[39]. Această dimensiune a personalității sale și-a lăsat amprenta asupra tuturor lucrărilor, fiecare dintre ele devenită expresie plastică concentrată și sugestivă a unei idei precise și profunde, a unui sentiment elevat și nobil, a unui crez artistic exigent și foarte personal. Imaginile plastice sînt structurate conform unei logici de o rigurozitate aproape matematică, însoțită permanent de refuzul cotidianului (în ce are acesta perisabil), al banalului, al detaliului inexpresiv și nesemnificativ. Între culoare și desen, între diferitele elemente ale cadrului, între suprafețele de o transparență cromatică atît de caracteristică și tușele puternice care le încadrează, se creează în tablourile lui Pallady legături de o noutate absolută în contextul picturii românești moderne, aflate însă pe linia unei tradiții autohtone și refuzînd orice raportare mecanică la mediul parizian unde s-a format.

---

[38] N. TONITZA, *op. cit.*, p. 129.

[39] Pallady își exercită inteligența și luciditatea și în observarea vieții politice a vremii sale. Iată-l pe pictorul patriot scriind în jurnalul său la 7 mai 1941: „Nemții ăștia! Prezența lor îmi devine de nesuferit. Pun mîna pe toate, au acaparat totul. Și de unde la început procedau discret, iată-i acum umflați în pene și aproape aroganți. Mă stăpînesc ca să nu-mi exprim în mod prea vizibil sentimentele de antipatie... ba chiar de ură“; și la 11 iunie 1941: „Se vorbește despre război... despre un război între România și Rusia... Cu alte cuvinte Germaniei nu-i ajunge că a ocupat țara, că o stoarce; mai vrea acum să ne tîrască în aventura ei contra Rusiei (?)...“ THEODOR PALLADY, *op. cit.*, p. 44 și 53.

La rîndul ei, continuînd — după cum noul material revelat de săpăturile arheologice o dovedește tot mai mult — tradiţii ce s-au statornicit în aceste ţinuturi încă din vremuri străvechi, sculptura românească a avut de străbătut prin timp un drum şi mai anevoios, un drum al necontenitelor înfruntări, fiindu-i hărăzită însă, în ciuda unor factori deloc favorabili, o devenire continuă, este drept: nu o dată cu perioade de mari nesiguranţe, de realizări puţine şi numai în parte semnificative, pînă în acel secol al XIX-lea caracterizat în cultura noastră de statornicirea unor şcoli artistice naţionale. Izvorîtă sub imperiul unor efective disponibilităţi artistice, încă din evul de mijloc — cînd, teoretic, a fost neîngăduită de biserică — sculptura noastră urmează un drum al marilor rafinări, al necesarelor purificări, selecţia mijloacelor de expresie făcîndu-se cu maximă rigoare şi înţelepciune, pentru a trece prin îngrădirile canonice numai mesajul înalt şi consistent al unui ideal artistic de certă determinare naţională. Într-o vreme cînd în apusul Europei genurile sale erau numeroase şi largi ca posibilităţi de exprimare, la noi sculptura adaugă funcţiei artizanale şi decorative ştiinţa abilă a încifrării unor simboluri de temeinică semnificaţie şi distincţie pe glorioase lespezi domneşti, programul meşterului anonim fiind acela al esenţialităţii, al expresiei viguroase, pe deplin concentrate, al renunţării la balastul formal neconcludent. Prin formulele şi simbolurile decorative şi ritualice, lespedea de pe mormîntul lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeş, de pildă, este, în acest sens, un exemplu al nivelului realizărilor din Ţara Românească, după cum, în Moldova, domnia lui Ştefan cunoaşte manifestări diverse, de relevabilă pregnanţă, bogate în motive şi influenţe, dar reunite toate sub semnele aceleiaşi rigori a densităţii şi concentrării expresiei. Lucru remarcabil, făcînd dovada disponibilităţilor de fond ale poporului şi meşterilor săi, şi într-un caz şi în altul, necesara rafinare a mijloacelor şi refuzul — impus — al suculenţei şi consistenţei plastice a formelor are loc în condiţiile unei efective desfăşurări a geniului şi fanteziei creatoare a meşterilor, prin inventivitatea motivelor, a asociaţiilor plastice şi a alfabetului decorativ de o bogăţie admirabilă. Ca auxiliar al arhitecturii, rolul sculpturii româneşti poate fi, de ase-

menea, recunoscut cu ușurință de-a lungul veacurilor. Inventivitatea și frenezia decorativă, expresia severă și concentrată a liniei, subtilitatea mișcării, logica rafinată a înlănțuirii și determinării reciproce a motivelor sînt atributele atîtor bijuterii de decor arhitectonic românesc, cărora o epocă pretențioasă și fastuoasă, ca aceea a lui Brâncoveanu, le-a adăugat realizări de certă personalitate, cu o specificitate derivată din pătrunderea și circulația masivă, în mediul cercurilor artistice de la curte, a unor motive de artă populară, alăturate altora, venite din Orient și din Occident și creînd împreună un stil național, adică un univers de valori particulare, localizate precis și determinate riguros cronologic, topografic și psihic, în măsură să exprime semnificativ, de data aceasta în forme de o plasticitate suculentă, un program artistic concret și o sensibilitate proprie. Dezvoltarea, în aceste condiții, a păstrat însă orizontul sculpturii noastre în limitele înguste ale tradiției impuse de îngrădirea oficială, cît și de lipsa unor mecenați și a unor comenzi consistente. De aceea, la începutul secolului al XIX-lea, sculptura românească pornește — ca artă modernă — de la genuri convenționale, cum ar fi obeliscurile și monumentele funerare. În scurt timp însă, și aici au loc cristalizări valorice, care vor ajunge să asigure lucrărilor reprezentative o circulație în sfera realizărilor durabile ale culturii românești încă înainte de sfîrșitul veacului. Se poate într-adevăr vorbi despre constituirea unei adevărate școli românești de sculptură aproximativ în vremea cînd asistăm la afirmarea unui puternic spirit național în arhitectura lui Ion Mincu și a acelora din jurul său, și cam în aceeași vreme cu constituirea și impresionanta impunere în forme moderne a unui univers de valori specifice în sfera picturii prin opera excepțională a lui Nicolae Grigorescu și Ion Andreescu.

La cumpăna dintre cele două veacuri, sensul major și relevant sub care se împlinește sculptura noastră este acela al investigațiilor esențiale și necontenite, vizînd deopotrivă limbajul și tehnica, tensiunea emoțională, expresivitatea și coerența simbolurilor, condiția estetică și capacitatea formelor plastice de a comunica ideile și sentimentele epocii. Personalități proeminente ilustrează ten-

dințe și stiluri de efectivă diversitate, prezentînd însă însușiri comune, cum sînt refuzul deplin al formalității sau al materialității excesive, concentrarea emoției și autenticitatea sentimentelor, coerența și larga semnificație a ideilor și pretextelor, umanitatea și umanismul modelelor, vitalitatea, ca atitudine filosofică constructivă, afirmată cu argumentul definitoriu al formelor. Pe căi diferite, doi mari contemporani, Dimitrie Paciurea și Constantin Brâncuși, au ridicat sculptura românească la cel mai avansat nivel al epocii. Înfrîngerea trudnică a materiei inerte (indiferent de materialul abordat), convertirea gestului și mișcării în semn, esențialitatea expresiei, încifrarea unor înțelesuri, a unei filosofii în condiția și în atitudinea plastică a formelor, echivalarea sentimentului cu răscolitoarea viață și vibrație a materiei sînt caracteristici comune, punți stilistice între operele celor doi mari creatori. Mai liric și mai contradictoriu sufletește, mai expus adversității și neînțelegerii contemporane, Paciurea își investește lucrările cu o forță demiurgică într-o stare de paradoxală amenințare, exprimînd — prin marea tensiune interioară a volumelor modelate — crezul în și năzuința artistului înspre vremuri ce trebuiau să vină. Olimpian ca structură sufletească, artist de geniu preocupat în cel mai înalt grad de destinul artei pe care o cultivă, dar detașat și permanent în stare să-și apere sufletul de vicisitudinile și dramele mărunte ale existenței, trăind ca un autentic țăran român, refugiat în meditații și în muncă tenace — singura în stare să asigure și să alimenteze crearea valorilor perene — Brâncuși știe, în schimb, să domine, de-a lungul unei vieți, concepția artistică și meșteșugul de a sculpta, pe care le revoluționează, deschizînd nebănuite orizonturi. Fără să renunțe la esențialitatea materială a formelor, Brâncuși îndepărtează balastul epic al volumelor comune, golite de conținut și devalorizate prin excesiva lor vehiculare ca modalități de expresie și ca formule artistice și găsește mijloace revoluționare de a exprima concentrat, cu o dezinvoltură de filosof antic, ideile și sentimentele întrupate de modelul sau de pretextul plastic. Puritatea și rigoarea formelor, severa dar savuros vibranta poezie a conturelor, frumusețea în sine a fiecărei lucrări sînt tot

atîtea căi de a reabilita emoţia pură, comunicată direct şi total, şi deci cu atît mai copleşitoare. La mai bine de un veac de la naşterea sa, Brâncuşi ni se înfăţişează, cu tot mai mare evidenţă, drept unul dintre cei mai autoritari, mai profunzi şi mai originali creatori din istoria artei universale moderne. Revendicat de cubişti şi de futurişti, considerat ca prim reprezentant de seamă al sculpturii abstracte, Brâncuşi rămîne creatorul excepţional, a cărui operă — ferită de constrîngerea vreunui program teoretic — se constituie, în timp, ca rod al unei sistematice, îndelungate şi tenace elaborări, în care s-au topit intuiţiile de geniu ale unei gîndiri estetice de o noutate revoluţionară, cu cele mai originale elemente ale artei şi culturii noastre populare, cu axiomele unei filosofii orientale de ample orizonturi, cu raţionalismul şi capacitatea de generalizare a creatorului occidental. Născută ca o reacţie împotriva trecutului mai îndepărtat şi mai apropiat, poetica brâncuşiană concepe sculptura ca artă a sintezelor, echivalînd-o cu un mod de a elibera materia de balastul formelor comune, prozaice, de suprafaţă, în scopul transformării volumelor şi spaţiilor în componente ale unui limbaj concentrat şi direct, nuanţat, dar ferit de retorică, complex, dar nepretenţios, capabil să încarneze şi să comunice idei, să evoce şi să genereze stări de spirit şi sentimente. „Ţelul intim al lui C. Brâncuşi — scria unul dintre cei mai autorizaţi cunoscători ai sculpturii moderne, Werner Hofmann, în *Die Plastik des 20. Jahrhunderts* (1958) — era învingerea materiei: ceea ce străluceşte în formele sale este o lumină interioară care transformă corpul într-o viziune, astfel încît acest artist, care a dus forma la esenţa sa cea mai pură, a sublimat cu geniul său materia formei într-un reflector spaţial"[40]. Drumul spre astfel de realizări a fost lung şi — oricare ar fi punctul de vedere al exegetului contemporan — nu se poate nega că el începe cu *Rugăciunea* din 1907, pentru cimitirul din Buzău, lucrare în care artistul ajunge la o „puritate artistică aproape colorată de religiozitate"[41], cu *Sărutul* din 1908, pentru ci-

---

[40] WERNER HOFMANN, *La scultura del XX secolo*, Cappelli Editore, Bologna, 1962, p. 156.
[41] WERNER HOFMANN, *op. cit.*, p. 135.

mitirul Montparnasse din Paris, unde personajele îmbrățișate monolitic au ceva din sugestivitatea maiestuoasă a idolilor primitivi, cu *Muza adormită* din 1909—1910, „un simplu cap culcat, care aproape că are puritatea unui ou", iar modelajul este atît „de delicat încît forma nu pare decît materializarea unei suite de mîngăieri visătoare"[42] și cu *Măiastra* în piatră din 1910 și în bronz polizat din 1912, operă fundamentală, care are marea calitate de a inaugura „un nou capitol istoric, o nouă obiectivitate plastică"[43], adică cu sculpturi în care elementele definitorii vin din ceea ce a învățat Brâncuși în Patrie (pornit de la aceleași premise, contemporanul său Paciurea îi seamănă — o repetăm — întru neliniște și genialitate), din estetica străvechii noastre arte populare, din năzuința și din capacitatea de a încifra în arhetip caractere plastice definitorii, asociații și confruntări ideatice, desfășurări intense și pure ale sentimentului. Reîntoarcerea aceasta la izvoare, „la *ethos*-ul popular originar al culturii noastre" este subliniată de prestigiosul critic și istoric de artă italian Giulio Carlo Argan în excepționala sa sinteză *L'arte moderna 1770/1970*, unde — interpretată ca o personificare a pasării fantastice din baladele populare românești — *Măiastra* este apreciată pentru „unitatea formală absolută, care unifică nu numai forma și semnificatul, ci și obiectul și spațiul", pentru valoarea de „formă creată pentru aer și pentru lumina spațiilor infinite, aproape înstrăinată în limitatul spațiu terestru"[44]. Prin aceste opere, ca și prin cele care au urmat, pentru noi, românii, opera lui Brâncuși înseamnă una dintre cele mai înalte porți de intrare în universalitate, înseamnă unul dintre cele mai luminoase piscuri ale gîndirii și sensibilității noastre, înseamnă un capitol primordial de istorie culturală, care se înscrie alături de altele, numite Șurdești, Curtea de Argeș sau Voroneț, Eminescu, Blaga sau Enescu. Pe bună dreptate, la primul Colocviu Brâncuși, organizat la București, în octombrie 1967, în

---

[42] JOSEPH-EMIL MULLER, *L'art au XX^{e} siècle*, Larousse, Paris, 1967, p. 118.

[43] WERNER HOFMANN, *op. cit.*, p. 136.

[44] GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderne 1770/1970*, Sansoni, Firenze, p. 558.

partea introductivă a comunicării sale, Argan observa cu pătrundere că „e greu de găsit o altă țară care, la fel ca România, să se recunoască complet în opera unui artist“[45]. Și, am adăuga noi, este greu de ilustrat în chip mai pregnant sensul militant al acestei opere.

---

[45] GIULIO CARLO ARGAN, *Arta lui Brâncuși și arta actuală*, în *Colocviul Brâncuși. București, octombrie 1967*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 129.

ÎN SPIRITUL UMANISMULUI MILITANT. PAGINI DIN ISTORICUL VIEȚII ARTISTICE CLUJENE DE LA MAREA UNIRE PÎNĂ ÎN PREZENT

Străveche vatră de cultură românească, orașul de pe Someș se mîndrește cu o tradiție artistică multiseculară. Din negura vremurilor, arheologii au scos la iveală mărturii emoționante, cum sînt capul de piatră, cu trăsături humanoide, de la Gura Baciului (cca 4000 î.e.n.) sau imaginea stilizată a unei corăbii, incizată de locuitorii neoliticului mijlociu pe un fund de vas descoperit în zona centrală a orașului. Napoca — înălțată, cu mai bine de 1850 de ani în urmă, la rangul de municipiu de către împăratul Hadrian, sub numele de Municipium Aelium Hadrianum Napocense, devenită, în vremea împăratului filosof Marc Aureliu, Colonia Aurelia Napoca —, important centru economic, cultural și spiritual al Daciei romane, ne-a transmis, prin timp, numeroase vestigii despre impetuoasa dezvoltare a artelor: piese de ceramică, fragmente de statui, sarcofage, statuete, obiecte de bronz, monede etc. O trecere, oricît de grăbită, prin amfilada de săli ale Muzeului de istorie al Transilvaniei, ne dezvăluie că pămîntul Clujului antic a păstrat monumente votive închinate diverselor zeități ale panteonului greco-roman, imagini sculpturale inspirate de cultul dionysiac sau dedicate lui Silvanus Domesticus, ocrotitorul căminului familial, lui Priapus, zeul fecundității și al rodniciei naturii, sau unor eroi de mitologie ca Hercules. Peretele de edicul funerară din secolul II e.n., înfățișînd o tînără pereche — într-un sugestiv altorelief, care reține atît ductul stilizat al cutelor de la veșminte, cît, mai ales, plastica obiectelor ținute în mînă de cele două personaje —, relieful votiv redîndu-l pe Apollo sub înfățișarea unui cavaler trac (sec. II—III) sau impresionantul mezzorelief reprezentînd — într-un stil sumar, „primitiv", nelipsit de expresivitate — o local-

nică, demonstrează cu evidență existența în oraș a unei adevărate școli de sculptură, creatoare a ceea ce arheologii au numit „stilul Napoca". Din epoca migrațiilor, în imediata apropiere a orașului, la Apahida, în mormîntul lui Omharus, a fost descoperită o prețioasă cană de argint, cu reliefuri înfățișînd personaje mitologice, precum și elegante bijuterii de aur.

Săpături recente au scos la iveală fragmente de sculptură romanică la Cluj-Mănăștur, în apropierea capelei unde se păstrează basorelieful romanic al unui leu, simbol medieval al forței, datat înainte de mijlocul veacului al XIII-lea. În veacul următor, în orașul de pe Someș se nasc și se formează frații Martin și Gheorghe, fiii pictorului Nicolae, autori ai unor importante statui de bronz, aflate, pînă la ocuparea turcească, în cetatea de la Oradea, artiști care — prin statuia ecvestră a *Sf. Gheorghe omorînd balaurul*, executată în bronz, în 1373, pentru palatul regal din Praga — au revoluționat sculptura europeană, anticipînd, în chip genial, cu cîteva decenii, soluțiile propuse de Renașterea italiană. Pentru meșterii orașului, goticul a însemnat și seria de savuroase basoreliefuri în piatră, înfățișînd subiecte biblice, dar și scene de muncă *(Dascălul și elevul, Păstorul, Sculptorul)*, care împodobesc capitelurile corului bisericii Sf. Mihail din piața centrală a Clujului, precum și frescele din aceeași clădire (cca 1450), grav distruse de înfocații propovăduitori ai Reformei. În 1427, în atelierul pictorului clujean Thomas se execută complexul altar, aflat azi la Strigoniu, în care elemente arhaice ale picturii de șevalet central-europene se împletesc cu altele, de origine burgundă, mai avansate, provenind din cercul picturii lui Melchior Broederlam. Alături de portalul bogat sculptat cu care, în 1528, parohul Johannes Clyn (Klein) a înzestrat sacristia de la Sf. Mihail, epoca Renașterii păstrează numeroase mărturii despre efervescenta activitate desfășurată de breasla pietrarilor, care executa comenzi pentru toate orașele importante din Transilvania, precum și pentru ținuturile învecinate. Remarcabilul meșteșug al sculptorilor clujeni este ilustrat, printre altele, de repertoriul bogat al formelor ce împodobesc portalurile și ancadramentele cioplite în piatră, precum și de lucrări de

excepție, ca basoreliefurile pe tema zodiacului, de pe consolele casei Wolphard-Kakas.

Izolată de vestul Europei, prin transformarea Ungariei în pașalîc, Transilvania a continuat să cultive formele Renașterii și de-a lungul veacului al XVII-lea, din care — în lapidarul feudal al Muzeului Transilvaniei — ni se păstrează, din 1632, impresionantul monument în formă de sarcofag al lui Gh. Sükösd, împodobit de Petru Dioszegi Claudiopolitanus (Clujeanul) cu alegorii ale credinței, speranței, carității și justiției, precum și bogata sculptură decorativă policromă a amvonului făcut, în 1646, pentru biserica minoriților de către pietrarul Benedict și sculptorul Elias Nicolai. La mijlocul aceluiași veac, cu ocazia însemnatelor refaceri ale clădirii sfatului orășenesc, pictorii orașului decorează pereții, atît în interior, cît și în exterior, cu figuri simbolice, între care documentele amintesc *Lex, Iustitia, Ius Gladii, Mors*, precum și peste șaizeci de panouri și filactere cu maxime latinești. Reliefurile în piatră executate în 1724 de către David Sipos pentru casa argintarului ne introduc în plastica veacului al XVIII-lea, aparținînd, după cucerirea austriacă, barocului și ilustrată în sculptură de opere datorate lui Johannes König (portalul monumental, cu numeroase statui, aflat pe vremuri în fața bisericii Sf. Mihail, 1743—1747), Anton Schuchbauer (obeliscul Mariei protectoare, care este al doilea monument public ridicat în țară, 1744) și Anton Nachtigall (numeroasele statui mitologice de la castelul Bánffy din Bonțida). Biserica din centru se îmbogățește cu un valoros tablou în ulei înfățișînd *Închinarea magilor*, operă a pictorului austriac Franz Anton Maulbertsch. Pe teritoriul orașului activează acum localnicul Mathias Veress și sibianul Johann Martin Stock. Pe aici va fi trecut, desigur, și Efrem Micu, nepotul marelui episcop și vărul lui Samuil, primul pictor român care și-a făcut studiile la o academie de artă din străinătate (Viena, 1777).

Doi meșteri locali, sculptorul Anton Csürös și profesorul de desen Anton Nagy, proiectează obeliscul ridicat în 1831, ale cărui reliefuri sînt executate însă la Viena de Josef Klieber.

După ce barocul introdusese în oraș o adevărată modă a picturii (este relativ mare numărul tablourilor de altar

păstrate), estetica neoclasică determină o sensibilă diminuare a preferinței pentru această artă. Abia către 1850 asistăm la un oarecare interes pentru comandarea de portrete ale personajelor în viață, modeste ca realizare plastică, precum și a unor vedute înfățișînd părți ale orașului, puține în ulei, majoritatea în desen sau gravură, lipsite de orice încercare de interpretare artistică, fapt care le conferă numai o valoare documentară.

Printre cei care, într-un fel sau altul, și-au legat numele de orașul de pe Someș, se numără Aloise Ioan Hora (1812—1877), Franz Neuhauser (1762—1836) și Nicolae Sikó (1818—1900), care s-au făcut cunoscuți și pentru activitatea desfășurată la București. S-au păstrat vedute ale orașului datorate lui Ludwig Rohbock, Ștefan Sárdi și Francisc Simó. Aici se naște unul dintre marii pictori ai războiului nostru pentru independență din 1877—1878, Carol Popp de Szathmary (1812—1888), intrat în istoria culturii românești ca pictor, acuarelist, desenator, gravor, precum și ca primul fotograf de război din lume, care în 1841 a litografiat în Cluj un album cu portrete ale deputaților din dieta transilvană, a imprimat în București litografii înfățișînd priveliști și portrete din Ardeal, organizînd apoi, în orașul de pe Someș, în 1874, o expoziție cu vederi și chipuri de țărani din principate. Din păcate însă, proiectul său de a întemeia la Cluj o școală de artă eșuează, din cauza totalei lipsei de sprijin din partea autorităților. După tentative generoase de a lucra aici, același motiv i-a determinat pe Nicolae Barabas (1810—1898) și pe Bertalan Székely (1831—1911) să părăsească orașul. Lipsa de sprijin din partea oficialităților și interesul scăzut pentru pictură, manifestat de potentații vremii, acționează implacabil ca factori negativi, limitativi, la cumpăna dintre cele două veacuri și fac ca o viață artistică clujeană, în sensul modern al cuvîntului, să nu se poată organiza decît după Unirea Transilvaniei cu Țara[1].

---

[1] Pentru activitatea artistică desfășurată de-a lungul veacurilor în orașul de pe Someș v. *Istoria Clujului* sub redacția Acad. Prof. ȘTEFAN PASCU, Cluj, 1974, precum și ȘTEFAN PASCU, VIORICA MARICA, MIRCEA ȚOCA și RUDOLF WAGNER, *Clujul istorico-artistic*, Cluj. 1974.

Marele eveniment istoric de la 1 Decembrie 1918, care a însemnat desăvîrşirea unităţii de stat a poporului român, a inaugurat o nouă şi însemnată epocă în istoria Clujului, devenit unul dintre cele mai importante şi mai reprezentative centre ale întregii ţări. Alături de avîntul economiei oraşului, încă din primul an după Unire au fost reorganizate şi deschise noi şcoli de toate gradele, la 3 noiembrie 1919 — prin lecţia inaugurală a lui Vasile Pârvan — s-a deschis Universitatea românească (cu facultăţi de litere şi filosofie, ştiinţe, drept, medicină şi farmacie), căreia i se vor adăuga, în anii următori, Conservatorul şi Academia de înalte studii agronomice. Se inaugurează Teatrul Naţional şi Opera Română; îşi continuă activitatea Teatrul Maghiar; este reorganizat Muzeul Transilvaniei, care îşi prezintă publicului valoroasele colecţii de antichităţi, lapidarul medieval, precum şi Pinacoteca „Virgil Cioflec", dăruită în 1930 Universităţii clujene; ia fiinţă Muzeul etnografic al Transilvaniei; se îmbogăţeşte substanţial Biblioteca centrală universitară, căreia, în 1922, Gheorghe Sion îi face o însemnată donaţie. O mare înflorire cunoaşte, în întreaga perioadă interbelică, literatura şi publicistica, slujite de scriitori de talia lui Lucian Blaga, Emil Isac, Ion Agârbiceanu, Pavel Dan, Mihai Beniuc, Asztalos István, Nagy István şi de eruditi oameni de cultură ca Vasile Bogrea, Ion Lupaş, Sextil Puşcariu, Silviu Dragomir, Ion Chinezu, G. Bogdan-Duică, Ion Breazu, Gaál Gábor etc.

O atenţie deosebită a fost acordată învăţămîntului artistic. Imediat după Unire, Consiliul Dirigent a decretat înfiinţarea unei Şcoli de bele-arte, în fruntea căreia a fost numit Corneliu Medrea, însărcinat să alcătuiască proiectul unui regulament de funcţionare. Împrejurările au împiedicat concretizarea imediată a acţiunii. Ideea a fost însă rodnică, şi în continuare va fi susţinută cu înflăcărare de către cei mai de seamă intelectuali ai oraşului, în frunte cu Emil Isac. Ca urmare, la 29 octombrie 1925, ziarul „Dimineaţa" anunţa cititorilor înfiinţarea noii instituţii, sub denumirea de „Şcoala de Arte Frumoase de Stat din Cluj", al cărei scop era: „educaţia artistică, practică şi teoretică şi creşterea elementelor necesare învăţămîntului artistic", cursurile fiind „în consecinţă, practice: pictura, sculptura, arta grafică şi anatomia; teoretice:

istoria artelor, estetica, istoria culturii şi a literaturii"; durata cursurilor stabilindu-se la 4 ani pentru absolvenţii de liceu şi la 7 (dintre care primii 3 preparatori) pentru ceilalţi studenţi[2]. Actul de înfiinţare este datat 15 noiembrie 1925, dar cursurile vor începe numai la 17 ianuarie 1926. Direcţia şcolii a fost încredinţată pictorului Alexandru Popp, întors în ţară de la Budapesta, unde slujise timp de două decenii ca profesor la Academia de arte decorative. Printre profesori se aflau nume reprezentative ale artei şi culturii româneşti: Pericle Capidan, Catul Bogdan, Aurel Ciupe şi Anastase Demian la pictură, Eugen Pascu, înlocuit peste un an de Romul Ladea, la sculptură, dr. Victor Papilian la anatomie artistică, Coriolan Petranu la istoria artelor, Emil Isac la estetică, Atanase Popa la perspectivă, Bogdan-Duică la pedagogie. Elogiind calitatea corpului profesoral, Lucian Blaga afirma: „Ardealul n-a avut pînă acum o astfel de şcoală; ceea ce avem la Baia Mare nu se poate socoti o şcoală, ci mai curînd o colonie de artişti în care se face din iniţiativă particulară şi educaţia celor mai tineri (...). Şcoala de la Cluj (...) va avea o deosebită importanţă pentru toată provincia ardelenească. Ardealul niciodată n-a fost sărac în talente, dar, din lipsă de şcoală, aceste talente au căzut repede în diletantism iremediabil sau au apucat drumul ispititor şi plin de curse al străinătăţii"[3].

În 1929 părăseşte atelierele şcolii prima promoţie de absolvenţi. Evenimentul este marcat printr-o expoziţie a acestora, salutată de numeroşi cronicari, printre care Rozalia Nagy: „Expoziţia aceasta demonstrează încă o dată că Şcoala de bele-arte din Cluj este un important factor de cultură, iar activitatea desfăşurată de ea în Transilvania este deosebit de serioasă"[4].

Din păcate, din motive de economie bugetară, Şcoala de arte din Cluj se desfiinţează la 26 ianuarie 1933, o parte dintre profesorii ei plecînd la Timişoara, unde

---

[2] *Şcoala artelor frumoase de stat din Cluj*, în „Dimineaţa", din 29 octombrie 1925.

[3] LUCIAN BLAGA, *O şcoală de arte frumoase*, în „Adevărul literar şi artistic", din 6 decembrie 1925.

[4] ROZSA NAGY, *A kolozsvári képzőművészeti Főiskola növendékeinek kiállitása*, în „Ellenzék", din 11 iunie 1929, apud RAOUL ŞORBAN, *Aurel Ciupe*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967, p. 21.

— sub conducerea lui Romul Ladea — vor pune bazele unei școli superioare de arte decorative. Din nou, ecoul în presă este puternic, o seamă de autori deplîngînd, așa cum face Ion Chinezu, pierderea unei prețioase instituții de cultură, care „într-o existență de șapte ani a izbutit să-și creeze, prin colaborarea tinerilor săi profesori, o expresie ce s-a impus cu prestigiu în viața artistică din Ardeal"[5]. În scurta sa existență, școala a avut meritul de a imprima o radicală schimbare a opticii artistice, o largă deschidere spre spiritul și cîștigurile experințelor artistice moderne, și mai ales o apropiere de tradițiile artei culte și populare românești, pe care le-a îmbogățit cu contribuții de valoare. Martor al evenimentelor, Raoul Șorban se simte, de aceea, îndreptățit să afirme că: „în criza morală dintre cele două războaie mondiale, activitatea artiștilor grupați în jurul Școlii de la Cluj, a avut intense consecințe în viața colectivă. Focar de concentrare și atestare a unor sensuri contemporane ale culturii, Școala de arte frumoase a fost nu numai factor educativ-artistic, dar și de solicitare a progresului social, în forme de o plenitudine imposibilă în trecut"[6].

Înfăptuirea Unirii de la Alba Iulia a creat cadrul pentru o dezvoltare fără precedent a creației artistice din Transilvania. În dorința cunoașterii reciproce și a unor contacte cu publicul, se simte curînd nevoia unor forme de organizare. Din inițiativa colonelului Gheorghe Bacaloglu, om cult și animator entuziast și multilateral, la Oradea se organizează în 1920 Cenaclul artistic „Cele Trei Crișuri", care își propunea să-i cuprindă pe toți artiștii originari din Transilvania, întrucît — scrie Emil Isac, salutînd inițiativa — „manifestările sufletești ale neamurilor conviețuitoare sînt și ale noastre". Se hotărește, astfel, pregătirea unei expoziții, pusă sub patronajul lui Octavian Goga, ministru al artelor, la care au fost invitate „toate coloniile de pictori", organizatorii exprimîndu-și speranța că „scopul va fi ajuns și se va putea documenta în capitala României că în artă nu există

[5] ION CHINEZU, *Școala de arte plastice din Cluj*, în „Gînd românesc", nr. 3, 1933, p. 186—187.
[6] RAOUL ȘORBAN, *op. cit.*, p. 22.

duşmănii ataviste şi că pictorii din România, de orice neam ar fi, vor putea găsi un teren comun pentru progresul nivelului artistic al acestei ţări"[7]. Expoziţia se deschide în Sala Prefecturii din Cluj, la 23 februarie 1925, în prezenţa autorităţilor oraşului şi a unui numeros public, fiind vizitată apoi de Octavian Goga, care dispune redeschiderea ei în Bucureşti, în cursul lunii septembrie. Presa vremii relatează, şi în zilele următoare, despre prezenţa a numeroşi vizitatori, care admiră cele 327 de lucrări semnate de 80 de artişti, sau audiază concertele ce se ţin periodic. Marele succes îi inspiră lui Gh. Bacaloglu ideea de a întemeia o asociaţie, „Casa artiştilor ardeleni", care să aibă „locul ei de frunte în înfrăţirea omenirii, ca un exemplu de armonie generală a sufletelor"[8].

În presa contemporană, expoziţia este prezentată drept „Salon de artă ardeleană", în realitate însă, după cum ne-o dovedeşte catalogul, denumirea oficială a manifestării a fost „Collegium Artificum Transylvanicorum". Prezidat de Gh. Bacaloglu, juriul a fost format din Ioan Thorma, Emil Cornea, Maria Ştefănescu, Kornél Viola, Aurel Popp, iar ca secretari Leon Gheorghiu şi Gerő Duday. Sub titlul *Salonul de artă ardeleană*, Emil Isac scrie prefaţa catalogului — tipărită în limbile română, maghiară şi germană — conţinînd ideile pe care le-am rezumat mai sus. Analizînd expoziţia, Gheorghe Oprescu relevă cu promptitudine cîteva neajunsuri: „ciudatul titlu latinesc de pe catalog", preţul ridicat şi caracterul nesistematic al acestuia, dar, mai ales, aglomerarea şi expunerea neinspirată a lucrărilor într-o sală improprie şi neîncăpătoare. Criticul are cuvinte deosebit de elogioase la adresa tendinţelor artistice înnoitoare reprezentate de Elena Popea şi Aurel Popp („ne ridicăm deodată într-un domeniu mai înalt al artei"), în raport cu care cei mai buni dintre ceilalţi expozanţi nu sînt decît „interesanţi şi corecţi, atîta tot", rezervele cele mai răspicate fiind for-

---

[7] EMIL ISAC, *Expoziţia de artă*, în „Cele Trei Crişuri", din 15 octombrie 1920, p. 31.

[8] GH. BACALOGLU, *Arta în funcţia marilor probleme de stat*, în „Cele Trei Crişuri", din 1 martie 1921, p. 137.

mulate în raport cu lucrările autorilor care pictau în tradiţia coloniei de la Baia Mare[9].

Cu observaţia că printre expozanţi s-au numărat şi numeroşi diletanţi, afirmaţiile lui Oprescu corespundeau unei realităţi care îi va preocupa în anii următori pe numeroşi artişti şi oameni de cultură clujeni. Sînt anii cînd se întorc de la Paris Romul Ladea, Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian, cînd se afirmă personalitatea unor mari pictori ca Tasso Marchini şi Alexandru Szolnay, cînd se formează Şcoala de arte frumoase, în jurul căreia se grupează la Cluj numeroase talente, se instaurează un rodnic spirit de emulaţie, se formulează şi se pun în practică principii avansate de estetica cea mai recentă. Se depăşesc, astfel, limitele provincialismului, se stabilesc preţioase legături cu tradiţia românească, dar şi cu noile curente şi tendinţe artistice din apusul Europei. Se făureşte, cu alte cuvinte, un alt limbaj, potrivit realizării unei picturi cu o tematică lărgită şi înnoită, capabilă să exprime realităţile vremii şi să se adreseze sensibilităţii şi inteligenţei publicului dintr-un mare centru de cultură, cum este Clujul. Artişti clujeni de talia lui Romul Ladea, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Anastase Demian, Emil Cornea, Tasso Marchini, Alexandru Szolnay, Letiţia Muntean, Petre Abrudan, Radu Puşcariu, Nicolae Brana, Cornel Cenan, Ion Vlasiu, Eugen Profeta, Traian Bilţiu-Dăncuş vor începe să participe cu succes la saloanele oficiale bucureştene, mulţi dintre ei fiind răsplătiţi cu prestigioase premii. Creşte numărul expoziţiilor personale, care se vor deschide în Sala de sticlă a Prefecturii, dar şi în săli recent amenajate la Institutul de arte grafice „Minerva“ şi în trei magazine din partea centrală a oraşului. Roadele acestor mutaţii nu vor întîrzia să apară şi pe alte căi. Astfel, în iarna anului 1930 — mai exact între 30 noiembrie şi 6 decembrie —, în oraşul de pe Someş se va organiza din nou o mare expoziţie a artiştilor plastici transilvani. Tipărit, şi de data aceasta, în trei limbi, catalogul înregistrează participarea a 48 de artişti, care expun 196 de lucrări. Alături de Pericle

[9] G. OPRESCU, *Impresii din expoziţia de artă ardeleană*, în „Înfrăţirea“, din 16 martie 1921.

Capidan, Alexandru Popp, Ioan Thorma, Alexandru Ziffer, Francisc Ács, Alfred Maczalik, Aurel Popp, sînt acum prezenţi Romul Ladea, Catul Bogdan, Anastase Demian, Emil Cornea, Aurel Ciupe, Eugen Pascu, Alexandru Szolnay, Ferdinand Gallas, Eugen Szervátiusz, Walter Widmann, Johann Mattis Teutsch, Letiţia Muntean, Tasso Marchini, Traian Bilţiu-Dăncuş, Rea Silvia Radu, Imre Nagy, Marcel Olinescu etc. Cronicile închinate manifestării sînt semnificative. Regretînd lipsa unor artişti ca Elena Popea, Theodorescu-Sion, A. Matthey, Rodica Maniu, Corneliu Medrea, în ziarul „Patria", Ion Breazu afirmă că, prin „calitatea operelor expuse (...) prin raritatea şi distincţia ei deosebită, expoziţia din capitala Ardealului este o adevărată sărbătoare artistică, a cărei semnificaţie e adînc grăitoare"[10]. La numai două zile, semnificaţia aceasta ne este revelată de un alt cronicar al „Patriei", C. Stoicănescu, care — apreciind „comunicativitatea culorilor" lui Szolnay şi noutatea picturii lui Imre Nagy, caracterizată printr-un „potenţat dinamism vitalist" — disociază cu luciditate şi ajunge la concluzia că: „Pictorii de la Baia Mare, Thorma, Mikola, Rácz, sînt conştiincioşi dar epuizaţi. În cursul anilor s-a fixat la Baia Mare un tipic fără solide baze estetice, tipic care a atrofiat forţa intuitivă a artiştilor şi le-a localizat în retină o valoare de albastru şi verde crud, care nu are calitatea de a fi nici frumoasă nici reală"[11].

Desfiinţarea Şcolii de arte frumoase a însemnat, cum am spus, o mare pierdere pentru viaţa artistică a oraşului. Conştienţi de acest fapt, cei mai reprezentativi plasticieni clujeni organizează, în cursul lunii mai 1933, în saloanele hotelului „New York" (azi „Continental") o expoziţie care „este cea din urmă manifestare pornită din cercul acestei instituţii", după cum scrie cu amărăciune Ion Breazu[12]. Expoziţia se bucură de o favorabilă pri-

---

[10] ION BREAZU, *O sărbătoare artistică şi semnificaţia ei. Expoziţia artiştilor plastici ardeleni*, în „Patria", din 2 decembrie 1930.

[11] C. STOICANESCU, *Expoziţia artiştilor plastici ardeleni*, în „Patria", din 4 decembrie 1930.

[12] CRONICAR [ION BREAZU], *Expoziţia artiştilor clujeni*, în „Societatea de mîine", nr. 5, 1933, p. 112.

mire din partea publicului și a presei. Recitite azi, cronicile semnate de Ion Breazu și Virgil Vătășianu[13] ne restituie imaginea unor personalități puternice, aflate în plină și convingătoare afirmare. Alături de sculptura lui Ladea și Szervátiusz, și de grafica lui Demian, Breazu apreciază astfel că cele 12 lucrări ale lui Catul Bogdan sînt „de o spontaneitate și de o simplitate a mijloacelor cuceritoare. Cîteva pete aruncate într-o descărcare nestăvilită, aproape violentă, prind luminile fundamentale ale unui portret sau atmosfera unui peisaj", că Aurel Ciupe este „de o surprinzătoare delicatețe în pată și lumină", în timp ce Szolnay, prezent cu o bogată selecție de opere, se dovedește un „artist de aleasă rasă", cu o paletă nu prea bogată, care „vibrează însă într-o gamă infinit de variată și de caldă", iar Walter Widmann „expune, alături de cîteva naturi moarte de un academism demodat și vid, cîteva peisagii bogate în sevă și în lumină, pînă la senzualitate"[14].

Chiar dacă mai lent, și după mutarea Școlii la Timișoara, numărul artiștilor profesioniști din Cluj este în creștere, ajungînd, conform unei statistici făcute de Szolnay, la circa 80 în 1935, în raport cu cei aproximativ 10 existenți în 1910[15]. Cu toate acestea, o nouă expoziție de amploare nu se va putea organiza decît în toamna anului 1939, în contextul marilor sărbătoriri programate sub auspiciile „Asociației transilvane pentru literatura română și cultura poporului român" (ASTRA). În concepția organizatorilor, expoziția — coincizînd cu a 78-a aniversare a „Astrei" — trebuia să se constituie într-o cuprinzătoare retrospectivă a artei transilvane din cele două decenii de avînt cultural-artistic care au urmat Unirii de la Alba-Iulia. Avîndu-l în frunte pe Ion Chinezu, comitetul de organizare este format din Ion Breazu, Vilhelm Beneș, Aurel Ciupe, Anastase Demian și Romul Ladea. Prefața catalogului și discursurile rostite la inaugurare subliniază că, în bună măsură, manifestarea este rodul a ceea ce a

---

[13] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Expoziția C. Bogdan, Ciupe, Cornea, Demian, Szolnay, Widmann, Ladea și Szervátiusz*, în „Gînd românesc", nr. 1, 1933, p. 43—44.

[14] ION BREAZU, *Expoziția colectivă a pictorilor clujeni*, în „Patria", din 18 mai 1933.

[15] RAOUL ȘORBAN, *op. cit.*, p. 24.

reuşit să creeze Şcoala de arte frumoase, 20 dintre cei 42 de expozanţi fiind profesori sau foşti elevi ai acesteia. Sînt legaţi de aceeaşi ambianţă şi cei premiaţi: Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Romul Ladea, Eugen Gâscă, I. C. Dinu (Ilea), Ion Pop, Eremia Profeta[16]. Alături de un peisaj, prezentat ca un omagiu adus memoriei lui Tasso Marchini, prematur dispărut, în expoziţie puteau fi văzute lucrări de Petre Abrudan, Nicolae Brana, Traian Bilţiu-Dăncuş, Teodor Harşia, Coriolan Muntean, Letiţia Muntean, Raoul Şorban, Ion Vlasiu, Eugen Profeta, Carol Pleşa etc. Relevînd încă o dată sensul activ, continuu al evoluţiei plasticii transilvane şi mai ales clujene, manifestarea a fost primită deosebit de favorabil, cu sincer entuziasm, atît public cît şi de critică, ceea ce l-a făcut pe Ion Chinezu să exprime speranţa „unui ritm de activitate bogată, regulată, cu rosturi intrate adînc în deprinderile noastre, şi cu manifestaţii ca cea de azi, repetate în fiecare an"[17]. Tragicele împrejurări prin care oraşul şi Ţara vor trece peste cîteva luni vor face însă imposibilă realizarea unui proiect atît de generos.

În admirabile forme de luptă — evocate într-un alt studiu din acest volum — pictorii clujeni îşi exprimă protestul în anii grei ai vremelnicei ocupaţii horthyste, realizînd opere legate de cele mai înaintate tradiţii ale artei româneşti, ilustrînd în sens superior caracterul angajat al acesteia.

Sîngerau încă rănile cumplite ale războiului cînd, în Clujul eliberat şi redat demnităţii vieţii, artiştii — fără deosebire de naţionalitate — îşi unesc eforturile pentru a pune temelii puternice noii lor activităţi. Alături de deschiderea sporadică a unor mici expoziţii personale şi de grup (Alexandru Szolnay, Gheza Vida, Zoltán Andrássy), anul 1945 rămîne important pentru înfiinţarea

---

[16] *Premii acordate de „Astra" pictorilor şi sculptorilor transilvani*, în „Tribuna", din 26 august 1940.

[17] *Festivităţile culturale ale „Astrei" la Cluj*, în „Tribuna", din 13 septembrie 1939. Cu prilejul inaugurării, profesorul Emil Haţieganu propune ca „expoziţia să se transforme într-un permanent Salon oficial al Ardealului".

Sindicatului artiştilor din Cluj[18], care, în 1946, va fuziona cu organizaţii similare de ramură, formîndu-se Sindicatul mixt al artiştilor, scriitorilor şi ziariştilor, secretar fiind — şi într-un caz şi în celălalt — Raoul Şorban[19]. Sindicatul artiştilor — înlocuit în 1949 de Uniunea artiştilor plastici — a avut un rol de seamă în deschiderea primelor expoziţii colective, în reorganizarea vieţii artistice, în cultivarea unui nou tip de relaţii umane între membrii breslei. Aceeaşi funcţie, extinsă la toate formele activităţii culturale (literatură, muzică, teatru etc.), o au ateneele populare „Nicolae Bălcescu" şi „Józsa Béla", înfiinţate la Cluj din iniţiativa Partidului Comunist Român.

În aceste condiţii, la numai cîteva luni de la Eliberare, între 8 şi 24 aprilie, în Sala de sticlă a Prefecturii se deschide expoziţia artiştilor plastici profesionişti din Cluj. Peste un an, între 7 şi 28 iulie 1946, cele două atenee populare organizează o nouă expoziţie în sălile Institutului de studii clasice. Amploarea şi ecoul celor două manifestări, promptitudinea cu care artiştii răspund chemărilor, alături de necesitatea asigurării unor contacte sistematice şi continue cu publicul, determină organizarea, în cursul lunilor aprilie—mai 1947, a Salonului ardelean de sculptură şi pictură. Pusă sub egida Sindicatului mixt, manifestarea a avut un juriu format din Virgil Vătăşianu (preşedinte), Gyula László (vicepreşedinte), Petre Abrudan, Ferdinand Nándor, Emil Cornea, Géza Entz, Emil Iasc, Gavril Miklóssy, Coriolan Muntean, Raoul Şorban, Eugen Szervátiusz, Alexandru Szolnay, Alexan-

---

[18] Citim (şi cităm cu îngăduinţa autorului) în capitolul de cronologie din manuscrisul cărţii lui RAOUL ŞORBAN, *Vida*, în curs de apariţie la Editura Meridiane: „1945 — La 14 februarie se constituie la Cluj, din iniţiativa pictorilor Emil Cornea, Sándor Szolnay, Raoul Şorban, Zoltán Kovács, Teodor Harşia, Albert Nagy, Ana Ursovici-Casianu, Cornel Cenan, Péter Balázs, Petre Abrudan, László András, Aurel Dionisie Pop, Julia Tollas şi a sculptoriţei Vera D. Szabó o nouă societate artistică. Spre deosebire de orientarea reacţionară a «Breslei Miklós Barabás» care între 1941—1944 se organizase în Transilvania ocupată, după criterii horthyste, ultranaţionaliste, şovine şi antisemite, noua societate a procedat la organizarea artiştilor într-un cadru democratic, fără discriminări rasiale, naţionale ori religioase".

[19] La organizarea Sindicatului mixt al artiştilor, scriitorilor şi ziariştilor, alături de Raoul Şorban au participat pictorul Emil Cornea şi scriitorul Nagy István.

dru Szopos, iar ca secretar Carol Pleşa. Catalogul bilingv — cuprinzînd prefeţe programatice, semnate de Virgil Vătăşianu şi Gyula László — înregistrează participarea la salon a unui număr de 93 de artişti, care expun 168 de lucrări. Printre expozanţi se numără pictorii Petre Abrudan, Francisc Ács, Zoltán Andrássy, Petru Balázs, Iosif Barna, Epaminonda Bocca, Aurel Ciupe, Victor Constantinescu, Emil Cornea, Ladislau Darkó, Ferdinand Deák, Ioan Eminet, Anton Andor Fülöp, Eugen Gâscă, Ion Gavrilă, Teodor Harşia, C. Dinu Ilea, János Incze, Zoltán Kovács, Gheorghe Matei, Gavril Miklóssy, Coriolan Muntean, Albert Nagy, Eugen Pascu, Ioan Sima, Raoul Şorban, Alexandru Szolnay, Alexandru Szopos, Zoltán Takács, Walter Widmann şi sculptorii Traian Ferghete, Andrei Kós, Francisc Kosa-Huba, Romul Ladea, Nistor Moţiu, Carol Pleşa, Vera Szabó, Eugen Szervátiusz, Artur Vetro. Pentru forţa cu care evocă atmosfera epocii, precum şi pentru limpezimea cu care exprimă idealurile organizatorilor şi ale artiştilor vremii, se cuvin transcrise ample pasaje din textul semnat de Virgil Vătăşianu. După ce, în introducere, elogiază efortul prin care Gheorghe Bacaloglu şi Emil Isac înfăptuiesc, în urmă cu un sfert de veac, prima expoziţie a artiştilor transilvani, Virgil Vătăşianu îşi împărtăşeşte credinţa că: „toţi cei care vor avea curiozitatea să viziteze acest Salon îşi vor da repede seama de multiplicitatea faţetelor pe care le prezintă colectivitatea artistică a Transilvaniei. Realizările acestei colectivităţi, cu toate că au fost zămislite la oarecare distanţă de centrele principale ale artei europene, nu poartă totuşi pecetea unei provincializări depăşite, ci izvorăsc, etic şi formal, din aceeaşi realitate aspră, care s-a revărsat asupra întregului Continent (...). Uşoarele adieri ale spiritului extravagant au recoltat doar puţine victime, în vreme ce arta transilvană propriu-zisă a continuat să rodească din sucul supt din rădăcinile înfipte adînc în solul transilvănean (...). Aici legătura cu tradiţia nu a fost iremediabil ruptă, şi expresia personală şi naţională, grefată pe elemente formale sănătoase, se desprinde cu vioiciune din picturi şi din plastică". Subliniind că: „străduinţele artiştilor transilvăneni, pictori şi sculptori, merită să fie încurajate, operele lor cunoscute şi peste hotarele ţării, ori de cîte ori se ivesc

asemenea posibilităţi, şi că în capitala Transilvaniei însăşi, o Şcoală de arte frumoase ar putea prospera, stimulată de spiritul emulaţiei şi al varietăţilor tradiţionale", Virgil Vătăşianu urează salonului o periodicitate anuală. La rîndul său, cu pertinenţa şi fineţea ce-i sînt caracteristice, Francisc Păcurariu face, în „Lupta Ardealului", o amplă cronică a expoziţiei, relevînd cu luciditate atît virtuţile cît şi limitele lucrărilor expuse, identificînd caracteristica generală a plasticii transilvane din acel moment în faptul că artiştii „nu încearcă să participe îndeobşte la frămîntările vremii prin tematică, prin subiect, ci prin procese ce se desfăşoară în zonele esenţiale ale artei lor"[20].

Formă superioară de organizare profesională a pictorilor, sculptorilor, graficienilor şi decoratorilor, Uniunea artiştilor plastici — a cărei filială clujeană ia fiinţă în 1951 — asigură în continuare orientarea muncii de creaţie spre noi orizonturi tematice, spre inspiraţia consecventă din realitatea dinamică, polivalentă a istoricelor transformări şi împliniri din anii revoluţiei socialiste. În pas cu înfăptuirile întregii ţări, Clujul cunoaşte în ultimele trei decenii o dezvoltare economică şi socială, o efervescenţă a activităţii cultural-artistice, ştiinţifice şi universitare fără precedent. Sînt înlăturate distrugerile războiului, se înalţă mari uzine şi fabrici, se întemeiază noi zone industriale, se extind în chip impresionant cartiere moderne de locuinţe. Literatura, muzica, istoria, medicina, ştiinţele exacte şi ştiinţele naturii înregistrează aportul inestimabil al unor valoroşi oameni de ştiinţă, mulţi dintre ei afirmaţi odată cu orînduirea socialistă. În anii puterii populare s-au înfiinţat noi şcoli de toate gradele, institute de învăţămînt superior şi de cercetare, prestigioase instituţii de cultură. Martori atenţi şi sensibili, plasticienii sînt chemaţi să zugrăvească entuziasmul marilor acţiuni sociale şi dimensiunile reale ale noilor realizări, să evoce chipul contemporanilor lor din uzine, de pe ogoare, din şcoli şi instituţii de cultură, făuritori ai socialismului. Înfiinţarea U.A.P. a oferit şi cadrul organizatoric adecvat pentru continuitatea unor forme expo-

---

[20] FRANCISC PĂCURARIU, *Cronica plastică: pictura la Salonul Ardelean*, în „Lupta Ardealului", din 18 aprilie 1947.

ziționale corespunzătoare. Creșterea sensibilă a numărului de artiști a făcut ca expozițiile colective să fie acum circumscrise, în principal, la membrii filialei clujene a U.A.P., noi filiale înființîndu-se la Oradea, Baia Mare, Timișoara, Brașov, Sibiu etc. Au fost puse la dispoziția plasticienilor clujeni săli de expunere la Muzeul de artă și la Palatul culturii, pentru ca din 1966 să se deschidă cuprinzătorul și modernul local al Galeriilor mari ale Fondului plastic de pe str. 6 Martie nr. 4 și să se reamenajeze Galeriile mici din Piața Libertății nr. 14. Aici se organizează anual expoziții regionale, iar apoi județene, alături de numeroase expoziții omagiale și festive, de grup și personale, care cunosc o impresionantă afluență de public. Creația artiștilor clujeni a fost urmărită de critici autorizați ca Petru Comarnescu, Eugen Schileru, Ion Frunzetti, Mircea Deac, Radu Bogdan, Vasile Drăguț. În „Tribuna", „Steaua", „Făclia", „Utunk", „Korunk", „Igazság", expozițiile au fost prezentate de Vilhelm Beneș, Daniel Popescu, Viorica Marica, Ștefan Borghida, A. I. Arbore, Negoiță Irimie, Ileana E. Szabó, Zoltán Banner, Ervin Ditrói.

Înființat în 1948—1949, Institutul de arte plastice „Ion Andreescu" a jucat un rol de seamă în viața cultural-artistică a orașului, la catedrele sale fiind invitați să predea artiști de talent, cu binemeritat prestigiu, ca Romul Ladea, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Emil Cornea, Petre Abrudan, Teodor Harșia, Ion Irimescu, Petru Feier, Alexandru Mohi, Iosif Bene, Gavril Miklóssy, Zoltán Andrássy. De-a lungul anilor, locul acestora a fost apoi luat de artiști din generațiile mai tinere, ca Ladislau Feszt, Emil Băcilă, Artur Vetro, Béla A. Nagy, Mircea Bălău, Maria Margareta Nemeș, Mircea Spătaru, Ioachim Nica, Ana Lupaș, Florin Maxa, Doina Hordovan, Victor Ciato, Eugen Gocan, Ladislau Toth etc. În 1960, la Institutul pedagogic afiliat Universității clujene se înființează o Facultate de desen, de pe băncile căreia au absolvit promoții de artiști de talent, care s-au afirmat în diverse centre ale țării. Succesele acestei facultăți, care funcționează în prezent în cadrul Institutului „Andreescu", se datoresc, în bună măsură, competenței profesorilor, cuprinzînd artiști de valoare ca Letiția Muntean, Coriolan Muntean, Vasile Crișan, Leonid Elaș, Paul Sima, Teodor

Botiş, Andrei Szederjessy, Voichiţa Nicola-Căprariu, Alfred Grieb, Viorica Ionescu, Margareta Svoboda, Irina Gradea, Gheorghe Apostu, Mircea Vremir, Anton Forró. O prestigioasă prezenţă au înscris, de asemenea, în cadrul filialei clujene a U.A.P., plasticienii avînd calitatea de profesori la Liceul de artă plastică: Anton Lazăr, C. Dinu Ilea, Ion Mitrea, Corneliu Brudaşcu, Dan Bimbea, Ludovic Bardocz, Mihai Barbu, Ana Nagy, Aurel Terec, Andonis Papadopolos, Ion Sbârciu.

O activitate îndelungată, de peste trei decenii, nu putea, desigur, să fie lipsită de discontinuităţi şi inconsecvenţe. Cîştigurile mari au fost înregistrate, cum spuneam, în privinţa vastei cuprinderi tematice, artiştii tuturor generaţiilor simţindu-se independenţi să-şi exercite meşteşugul în toate genurile şi în toate tehnicile picturii. Marile şantiere ale socialismului, profilul impunător al noilor edificii industriale, transformările impresionante ale peisajului rural au fost evocate cu patos, în urma unei programatice apropieri de realitate, care a dus şi la o mai frecventă, mai complexă şi mai adecvată reprezentare a omului contemporan. S-au pictat mari compoziţii istorice şi s-au realizat întinse decoraţii murale, s-au înfăţişat momente însemnate din istoria clasei muncitoare. N-au fost neglijate peisajul tradiţional şi natura statică. S-a pierdut însă treptat şi parţial din vedere calitatea transpunerilor plastice, diversificarea stilurilor, precum şi rezolvarea temeinică, adîncită a unor probleme de limbaj, puse de sensibilitatea, în continuă evoluţie, a omului modern, multe dintre lucrările anilor '50 prezentînd azi numai un interes documentar. Artiştii înşişi au fost cei care şi-au dat dealtfel seama de aceste limite, aşa încît începutul deceniului al şaptelea marchează inaugurarea unei orientări pline de răspundere, spre o recuperare a stilului, spre o diversificare şi cizelare a limbajului, spre reluarea legăturilor cu tradiţii de prestigiu. În consecinţă, cu prilejul Expoziţiei regionale din iarna anului 1963, într-o foarte amplă şi amănunţită cronică, exegetul de excepţie, atent şi comprehensiv, care a fost Petru Comarnescu, putea să afirme că meritele manifestării „ţin de modul în care mulţi artişti clujeni se pregătesc pentru a se exprima mult mai semnificativ

decît o puteau face pînă acum. Dar tocmai caracterul acesta de amplificare și mlădiere a mijloacelor de expresie conferă expoziției un aspect tranzitoriu, arătînd mai mult pregătirea, decît realizarea deplină și satisfăcătoare". Criticul nu ezită să atragă atenția asupra lipsurilor și calităților, sugerînd implicit calea spre o treaptă nouă a evoluției: „La multe dintre compozițiile și portretele, și încă la mai multe dintre peisaje și naturile moarte expuse, se observă acum un colorit viu, plin de valori afective, un colorit trăit și simțit în funcție de sentimentul pus de artist pentru oglindirea temelor (...). Pînă acum cîțiva ani, mulți dintre pictorii clujeni, îndeosebi din generațiile mai vîrstnice, foloseau un colorit șters, spălăcit, inexpresiv și de aceea multe dintre imaginile lor nu cîștigau pe privitor spre a transmite mesajul cuvenit (...). Dar numai atît. La mulți dintre artiști, felul de a pune culoarea era convențional, venit din afara trăirii temei sau ideilor, depărtat de caracteristicile locale, de specificitatea coloritului și atmosferei din patria noastră. De asemenea, nu se ținea îndeajuns seama de învățămintele artei populare — cu acel simțămînt pentru culoare și decorativitate, atît de caracteristice — și nici de strălucitele cîștiguri ale școlii noastre de pictură, de viziunile autentice și cu profund răsunet liric ale lui Grigorescu, Luchian, Petrașcu, Tonitza, Pallady și ale atîtor alți coloriști, care au conferit — în funcție de adevărul naturii și psihologiei poporului — valori proprii picturii de la noi"[19].

Pentru cei mai de seamă plasticieni clujeni, aceasta a fost, într-adevăr, calea de urmat: reconsiderarea condiției picturii, care, înainte de toate, este o artă a culorii. Menținînd — pe întreaga lărgime — orizontul inspirației tematice, acordînd în continuare atenție egală tuturor genurilor, pictorii clujeni au restabilit actualitatea artei lor printr-o reabilitare a profesionalismului, în sensul cel mai înalt al cuvîntului, adică încredințînd culorii funcția primordială în transmiterea ideilor și sentimentelor omului contemporan. S-au revizuit, cu alte cuvinte, uneltele meșteșugului: păstrîndu-se funcția lexicală a desenului

[21] PETRU COMARNESCU, *Cronica plastică (I). Expoziția de artă plastică din Cluj*, în „Tribuna", din 2 ianuarie 1964.

şi interesul pentru legile compoziţiei, printr-un procedeu treptat, nu fără poticnişuri, culoarea şi-a redobîndit puritatea şi strălucirea, a redevenit receptacul de lumină şi măsură a tuturor raporturilor plastice şi picturale de pe întreaga suprafaţă a pînzei. Rezultatele n-au întîrziat să apară în cadrul expoziţiilor colective sau personale ori cu prilejul unor manifestări de excepţie, cum a fost expoziţia deschisă de filiala clujeană a U.A.P. în Sala Dalles din Capitală, în vara anului 1970, la care au participat 134 de autori, cu nu mai puţin de 525 de lucrări (79 de autori şi 321 de lucrări la pictură!). Deceniul al optulea a coincis cu o efervescenţă a activităţii de creaţie, care nu-şi găseşte termen de comparaţie în trecut. Numai în cursul unui an jubiliar ca 1974, filiala a organizat, în ordine cronologică: bienala tineretului, expoziţia judeţeană anuală, o expoziţie judeţeană dedicată aniversării a trei decenii de la Insurecţia din august 1944, o expoziţie omagială prilejuită de sărbătorirea a 1850 de ani de existenţă atestată documentar a oraşului şi o expoziţie omagială în cinstea Congresului al XI-lea al P.C.R. Catalogul permanent, apărut în acelaşi an, înregistra existenţa în Cluj-Napoca a 127 de membri ai U.A.P. Alături de aceştia, în Cenaclul tineretului activează peste 50 de plasticieni aflaţi în pragul afirmării. Alături de judeţene, anual au loc zeci de expoziţii personale, care sînt găzduite de sălile Fondului plastic, precum şi de galeriile deschise de curînd: „Filo", „Tribuna", „I.M.F.", „Utunk", „Casa Radio". Săptămînal, în publicaţiile clujene apar cronici semnate de tineri critici ca Negoiţă Lăptoiu, Alexandra Rus, Gheorghe Mîndrescu, Livia Drăgoi, Laura Ungureanu, Vasile Radu. Nu o dată, pictura a inspirat pana unor scritori şi oameni de cultură ca Mircea Zaciu, Ion Vlad, Alexandru Căprariu, Constantin Cubleşan, Liviu Văcariu, Gheorghe Arion, Ilie Călian. Mulţi artişti clujeni au deschis în ultimii ani expoziţii de mare succes în Capitală, în alte oraşe ale ţării, precum şi în străinătate, unde opera unor plasticieni ca Aurel Ciupe, Ion Sima, Gy. Szabó Béla, Mircea Spătaru, Ana Lupaş, Ladislau Feszt, Octavian Bour, Vasile Crişan, Alexandra Crişan, Paul Sima a fost încununată cu premii de prestigiu sau s-a bucurat de aprecieri elogioase în presă.

Străvechi oraş de cultură, centru universitar de îndreptăţit prestigiu, Clujul n-a cunoscut niciodată în istoria sa o altă perioadă care să se compare prin efervescenţa creaţiei, cu aceea reprezentată de ultimele trei decenii şi jumătate. Literatura, în toate genurile ei, muzica, istoria, medicina, ştiinţele exacte, ştiinţele naturii etc. înregistrează toate, în anii republicii, aportul inestimabil al unor scriitori, artişti şi oameni de ştiinţă, mulţi dintre ei relativ tineri, afirmaţi odată cu noua orînduire socialistă, care au făcut din Cluj unul dintre cele mai înalte şi mai puternice bastioane ale culturii române contemporane. Partidul a dat o înaltă apreciere roadelor trudei intelectualilor clujeni şi, din an în an, a sporit sprijinul acordat acestora. În anii republicii s-au înfiinţat noi institute de învăţămînt superior, institute de cercetări şi institute de cultură.

În această efervescenţă a activităţii de creaţie, plastica clujeană ocupă un loc privilegiat. Orice retrospectivă — reală ori imaginară —, orice încercare de a rezuma istoricul artei clujene din anii de după Eliberare duce la semnificative concluzii. Prima constatare îmbucurătoare este înaltul grad de profesionalitate, aspiraţia şi capacitatea de integrare în problematica marilor curente ale artei româneşti şi europene din ultimul sfert de veac, curajul şi nevoia imperioasă, constantă a experimentului, care refuză aprioric orice doză de provincialism sau de regionalism. Apostolatul generos, din primii ani ai existenţei Şcolii de arte frumoase din „capitala“ Transilvaniei, al unui Alexandru Popp, Eugen Pascu, Romul Ladea, Tasso Marchini, Catul Bogdan, Anastase Demian sau Aurel Ciupe n-a fost zadarnic. Viguroasa şcoală de pictură ce s-a constituit la Cluj, pe drumul deschis de ei, a ştiut să elimine cu luciditate reziduurile nocive ale unui diletantism de serie (prezent încă în centre ca Baia Mare) şi să ridice evoluţia la înălţimea celor mai avansate idealuri estetice ale vremii.

Dezvoltarea impetuoasă, în orizontul larg al contemporaneităţii, a fost posibilă însă numai după actul revoluţionar de la 23 August 1944. După o perioadă de confruntări cu tendinţele dogmatice şi cu academismul sterp ce se erija în expresie a noului, după depăşirea unei faze

cînd, printr-un ciudat mecanism, s-a încercat impunerea unor tendinţe şi orientări străine de spiritul tradiţional, generos şi progresist al artei româneşti, cu alte cuvinte, după o perioadă de pionerat — explicabilă în prima fază a oricărei mari revoluţii sociale — în plastica clujeană s-a instaurat temeinic un climat al emulaţiei fecunde. Prin înţeleapta politică culturală a partidului şi prin sprijinul statului socialist s-au asigurat artiştilor plastici condiţii de lucru ce nici nu puteau fi anticipate în trecut. Filiala U.A.P., cea mai mare din ţară şi cu înfăptuiri asigurîndu-i un loc de cinste în orice istorie a culturii româneşti contemporane, zecile de ateliere construite în anii revoluţiei socialiste, şirul impresionant al monumentelor dezvelite, miile de lucrări achiziţionate de stat şi zecile de comenzi de artă monumentală, reorganizarea şi îmbogăţirea Muzeului de artă, al cărui patrimoniu a fost pus, în sfîrşit, în valoare, frumoasele galerii ale Fondului plastic, cărora li se adaugă — specifice pentru oraşul de pe Someş, pentru larga libertate a creaţiei, pentru patosul confruntărilor şi al exprimării unor puncte de vedere individuale — galeriile „Filo", „Tribuna", „Korunk", „I.M.F.", „Casa Radio", sînt cîteva argumente atestînd irevocabil un climat, o stare de lucruri ce nu mai aşteaptă decît truda onestă a artistului şi implicarea în actul de creaţie a unei autentice, sincere şi adînci participări.

Multe dintre înfăptuirile cele mai de seamă sînt relativ recente; ele şi-au aflat izvorul în tot ceea ce a adus nou în viaţa noastră din ultimii 15 ani Congresul al IX-lea al P.C.R. Printr-o programatică integrare în tradiţia strălucită a valorilor perene, pline de sensibilitate şi de umanism, ale artei româneşti, pe calea largă a dezvoltării cu adevărat libere, în spiritul Programului P.C.R. şi al indicaţiilor secretarului general al partidului, în sensul unor idealuri politice şi estetice pe care critica şi istoriografia de artă clujeană, la rîndul lor, au avut meritul să le sugereze, să le susţină şi să le argumenteze temeinic în multe ocazii, plastica clujeană a contribuit la îmbogăţirea patrimoniului cultural naţional cu opera meşterului de geniu care a fost Romul Ladea, cu realizările de înaltă ţinută, de aleasă individualitate şi originalitate ale lui Vladimir Frimu, Emil Cornea, Letiţia Muntean, Albert Nagy, Virgil Fulicea, Petre Abrudan, Imre

Nagy, Lucia Piso-Ladea, Vasile Pop Silaghi (pentru a-i numi, aici, numai pe cei trecuţi în lumea umbrelor), cu creaţia unor meşteri venerabili, de la Aurel Ciupe şi Ion Sima la Eugen Szervátiusz, Alexandru Mohi şi Iosif Bene, a căror operă se mai îmbogăţeşte încă cu mirabile valenţe sub ochii noştri. O fervoare şi o vitalitate a genezei, o diversitate a viziunilor şi opţiunilor stilistice, ca rezultat al unor decantări îndelungate şi pline de răspundere, sînt comune generaţiei de mijloc a sculptorilor, pictorilor, graficienilor şi decoratorilor clujeni, secondaţi de un puternic, numeros şi înzestrat detaşament de plasticieni tineri, în plină afirmare. Caracterele stilistice locale, îndreptăţind definirea unor „şcoli" clujene de sculptură, pictură, grafică, arte decorative sînt în continuare evidente; mai mult: uneori — printr-o superioară şi lucidă asimilare — sînt chiar mai evidente decît în trecut, dar existenţa lor este departe de a împovăra creaţia clujeană contemporană cu provincialisme sau regionalisme pitoreşti şi inutile. Este vorba mai degrabă de o componentă în plus, de o modalitate particulară de a adăuga celorlalte cîştiguri (datorate contactelor permanente cu Capitala — asigurate şi de periodicitatea recentă a schimburilor de expoziţii —, ca şi cunoaşterii tot mai temeinice a artei moderne universale) un plus de sensibilitate, un mod anume de cumpănită gîndire şi de sinteză plastică, un lirism bărbătesc, cu un timbru grav, o neîntreruptă implicare a elementului social (atît contemporan, cît şi în perspectivă istorică). Printre membrii filialei şi printre tinerii absolvenţi, fervoarea este starea permanentă a creaţiei, exprimată de succesiunea expoziţiilor judeţene, de grup şi mai ales personale, de participarea prestigioasă la saloanele şi confruntările republicane, de prezenţa a tot mai mulţi artişti clujeni la însemnate expoziţii internaţionale ori la expoziţii de artă românească organizate peste hotare.

Reflectată în confruntările publice, munca din ateliere îi stimulează pe exegeţi. Prin numărul şi valoarea cărţilor publicate, în limbile română şi maghiară, prin consistenţa şi cuprinderea studiilor şi eseurilor, prin consecvenţa şi seriozitatea cu care cronica plastică este susţinută în toate publicaţiile din oraş, istoriografia şi critica de artă clujeană (chiar dacă o broşură superficială ca *Ştiinţa literaturii. Istoriografia de artă*, apărută — vai! — la Edi-

tura Academiei, în seria „Istoria științelor în România“ le ignoră cu o consecvență demnă de o cauză mai bună), și-a asumat cuvenitele răspunsuri, și-a făcut proprii imperative majore, aducîndu-și o contribuție incontestabilă la statornicirea climatului de care vorbeam, la stimularea, susținerea și asigurarea pătrunderii într-un larg circuit a valorilor autentice, în care idealurile umanismului militant și semnele sigure ale dreptului la perenitate pot fi descifrate fără dificultăți.[22].

1976

---

[22] O încercare de prezentare sintetică a înfăptuirilor clujene din acest domeniu la MIRCEA ȚOCA, *Pictori clujeni*, Editura Meridiane, București, 1977 și *Sculptori clujeni*, Editura Meridiane. București, 1978.

ARTIȘTI PLASTICI CLUJENI ÎN LUPTA PENTRU APĂRAREA FIINȚEI NEAMULUI (1940–1944)

Autorii documentatei monografii, consacrată, relativ recent, Clujului revoluționar, subliniază cu îndreptățire că, în perioada vremelnicei ocupații fascisto-horthyste, „Activitatea național-revoluționară se putea exprima foarte bine și prin viața culturală a elementelor progresiste, democratice, fără deosebire de naționalitate, a intelectualilor din Cluj"[1]. Printre aceștia, un rol de seamă l-au avut pictorii clujeni. Astfel, imediat după dictatul de la Viena, atelierul pictorului Raoul Șorban, situat pe str. 23 August nr. 26, a devenit locul obișnuit de întîlnire a intelectualilor comuniști Tudor Bugnariu, Teofil Vescan și Korvin Sándor, precum și a unor oameni de cultură progresiști ca Francisc Păcurariu, Vasile Moldovan, Romulus Hatos, Alexandru Anca, Valentin Raus, Ion Chereji, R. Ghircoiașiu, Salamon László, Fekete Mihály, Emil Cornea etc.[2]. În cadrul numeroaselor întîlniri care au avut loc în atelierul lui Raoul Șorban, începînd din toamna anului 1940, cei prezenți se preocupă în primul rînd de închegarea unei vieți culturale proprii, care — alături de conferințe pe diverse teme, de înființarea unor trupe de amatori și de tipărirea unor broșuri în limba română — urma să cuprindă și organizarea periodică a unor manifestări care să reunească și să prezinte publicului lucrările pictorilor români din oraș. Autoritățile fascisto-horthyste au încercat multă vreme să împiedice organizarea unei astfel de expoziții, dar inițiatorul acțiunii, pictorul Raoul Șorban, precum și colaboratorii săi, pictorii Emil Cornea, Petre Abrudan și Teodor Harșia, au luptat cu tenacitate și cu

---

[1] GH. I. BODEA, L. FODOR, I. VAIDA, *Cluj, pagini de istorie revoluționară 1848—1971 (Oameni, fapte, locuri)*, Cluj, 1971, p. 306.

[2] GH. I. BODEA, L. FODOR, I. VAIDA, *op. cit.*, p. 306—307.

încredere în justeţea cauzei lor, izbutind, în cele din urmă, — cu sprijinul social-democraţilor maghiari — să închirieze o sală din subsolul Căminului muncitorilor metalurgişti, de pe str. C. Dobrogeanu Gherea nr. 17. Expoziţia a avut un puternic răsunet în cadrul maselor democratice din Cluj, aşa cum o dovedesc numeroasele articole pe această temă, apărute în „Tribuna Ardealului“, singurul ziar românesc autorizat să apară pe teritoriul vremelnic ocupat de horthyşti. Astfel, inaugurînd cronica plastică a cotidianului, într-un articol apărut în ajunul vernisajului, semnat cu iniţialele E.C., se spune: „Expoziţia care ni-i înfăţişează [pe pictorii români] în sala Căminului muncitorilor metalurgişti, năzuieşte la a afirma libera şi continuata fiinţă a artelor în ultima vreme, în această parte de ţară“[3]. Această luptă conştientă şi programatică pentru păstrarea fiinţei naţionale şi pentru libertatea şi continuitatea vieţii spirituale proprii dovedeşte că autorii mai sus amintitei monografii au dreptate să afirme că: „O manifestaţie culturală cu implicaţii naţional-revoluţionare a fost organizarea de către grupul tinerilor intelectuali democraţi din Cluj a unei expoziţii colective de pictură“[4].

Vernisajul expoziţiei a avut loc la 25 ianuarie 1942[5], în prezenţa unui numeros public, care a continuat apoi să umple cu consecvenţă sala, pînă la închiderea acesteia, la 8 februarie 1942. Deşi includea numai lucrările a patru artişti, expoziţia cuprindea un număr de 114 lucrări în diverse genuri şi tehnici repartizate astfel: Petre Abrudan cu 30 de acuarele şi 17 tablouri în ulei, Emil Cornea cu 12 lucrări în ulei, Teodor Harşia cu 25 de tablouri în ulei şi Raoul Şorban cu 13 lucrări în ulei, 7 în tempera, 2 în tehnici mixte, o guaşă, trei pasteluri şi trei desene în cărbune. Pentru vernisaj a fost publicat un catalog modest, fără prefaţă şi fără reproduceri, cuprinzînd numai foarte succinte fişe biografice ale celor patru pictori

---

[3] E[MIL] C[ORNEA], *Cronica plastică: În preajma expoziţiei de pictură Abrudan, Cornea, Harşia, Şorban*, în „Tribuna Ardealului“, III, nr. 393, din 24 ianuarie 1942, p. 3.

[4] GH. I. BODEA, L. FODOR, I. VAIDA, *op. cit.*, p. 307.

[5] Aşa cum o dovedesc catalogul expoziţiei, precum şi articolele din „Tribuna Ardealului“, data de 8 ianuarie, menţionată de GH. I. BODEA, L. FODOR, I. VAIDA, loc. cit., este greşită.

(numele, adresa, participările la expoziţii, numărul şi tehnica — dar nu şi titlul — lucrărilor expuse).

După ce prezintă inaugurarea manifestării, într-un grupaj de fotografii, tipărit sub titlul *De la vernisajul expoziției pictorilor români*, „Tribuna Ardealului" începe să publice, pe această temă, o serie de articole de mare interes. Cel dintîi dintre ele şi cel mai de seamă din punctul de vedere al consideraţiilor teoretice, estetice, este cronica pe care Francisc Păcurariu o publică sub titlul modest *Note despre arta plastică cu ocazia expoziției colective Abrudan-Cornea-Harşia-Şorban*[6]. Recitite azi, la o distanţă de peste trei decenii, diversele pasaje ale cronicii au calitatea de a alcătui un fel de caracterizări globale, concentrate şi perfect aderente la universul poetic şi plastic al operei fiecăruia dintre expozanţi, pe care Francisc Păcurariu îi cunoştea din activitatea anterioară şi pe care încearcă şi reuşeşte să-i încadreze cu coerenţă într-un context cultural amplu şi semnificativ. Depăşind în acest fel elementele de circumstanţă, judecăţile critice şi-au păstrat intactă valoarea pînă în prezent, după cum ne-o dovedeşte aprecierea că: „Pictura d-lui *P. Abrudan* se împlineşte uneori din mase cromatice aproape monocrome, dar care se integrează într-o vibraţie de vis a întregului (...). Cred că esenţa artei d-lui P. Abrudan e chiar *căutarea ritmului cromatic în imaginile lumii*. De aici o căutare a armoniei viziunii nu în unduiri translative de nuanţe, filtrate cromatic în efecte de modulaţie, ci în ritmul iscat de ciocnirea maselor cromatice". Concretă, limpede formulată şi convingătoare se dovedeşte, la rîndul ei, şi caracterizarea creaţiei lui Emil Cornea: „În viziunea d-lui E. Cornea e un accent de stilizare, peste care pluteşte un tremur de linişte, — prin puritatea cromatică — chiar şi atunci cînd imaginile se adîncesc în elegiac. O vădită predilecţie acordată liniilor definitive şi o filtrare a impresiilor în efecte cromatice de extremă puritate conturează o artă în care frumuseţile de detaliu se întregesc în armonia unităţii întregului". În cazul creaţiei lui Teodor Harşia, interpretarea lucrărilor se face nu numai în funcţie de mijloacele specifice de exprimare ale picturii,

---

[6] „Tribuna Ardealului", III, nr. 396, din 28 ianuarie 1942, p. 2—3.

ci şi în perspectiva — perfect acceptabilă — a afinităţilor acesteia cu universul poeziei bacoviene: „În lucrările d-lui Teodor Harşia ne-a surprins plăcut (...) o anumită adîncire a perspectivelor în incert şi cromatic neclar, uneori peisagii aride în jocuri de culori închegate într-o unduire monotonă către zarea sugerată undeva în neliniştea depărtării. În general, un dor al perspectivelor deschise în infinit, dar înecat în zarea încețată, surpată într-o incertitudine (...). Uneori elementele cromatice se filtrează într-un lirism profund, ca jocul de tonalităţi violete şi sure ale unui buchet de irişi, sugerînd o tonalitate sufletească bacoviană, temperată însă de un robust cosmicism". Un procedeu similar, acela al raportării la motivul luminii în poezia lui Blaga, este folosit şi în investigarea şi interpretarea picturii lui Raoul Şorban: „O anumită căutare a modulaţiilor limpezi, filtrate în jocuri de lumină tomnatică (...). Natura se transfigurează halucinant, peisajul sau formele umane încărcîndu-se de semnificaţie subiectivă. Alteori trăirile se răsfrîng în fantastice transfigurări mitice (...). În general, tonalităţi cromatice de diafană limpezime (...), o izbucnire a neliniştii în chiar zonele celor mai limpezi unduiri de culori (...). În poezia lui Blaga *lumina* se încarcă uneori de tonalităţi de poveste. Pictura d-lui Şorban îmi aminteşte de această intuire blagiană a luminii ţîşnite din tragic (...). Acest tragism al aspectelor luminoase e — cred — puntea pe care arta d-sale o întinde către un stil românesc, asemenea viziunilor lui Demian".

În săptămîna imediat următoare, expoziţia mai constituie obiectul unor analize semnate de C. Mureşanu şi Gheorghe Dăncuş. În raport însă cu cronica plastică a lui Francisc Păcurariu, instrumentele critice şi mijloacele literare ale acestor autori se dovedesc mult mai modeste, încît textele pot fi reţinute azi numai pentru sumarele date biografice, transcrise de C. Mureşanu[7], şi pentru rezervele formulate de Gheorghe Dăncuş în legătură cu analogiile stabilite de Francisc Păcurariu între pictura lui

[7] C. MUREŞANU, *Cronica plastică: Expoziţia colectivă de pictură Abrudan—Cornea—Harşia—Şorban, 25 ianuarie — 8 februarie 1942*, în „Tribuna Ardealului", III, nr. 303, din 7 februarie 1942, p. 3 .

Șorban și poezia lui Blaga[8]. La numai nouă zile de la închiderea expoziției, „Tribuna Ardealului" revine din nou asupra acestui însemnat eveniment cultural, publicînd o emoționantă scrisoare pe care cei patru pictori o adresează redacției[9]. Redactată de Raoul Șorban, scrisoarea cuprinde următorul pasaj, deosebit de semnificativ pentru condițiile în care a putut fi deschisă expoziția și pentru scopul pe care artiștii l-au urmărit în mod conștient: „Dificultățile care au trebuit învinse au fost de două ori mari. O dată acelea de ordin tehnic și material: o sală care trebuia găsită și cheltuielile care trebuiau acoperite, și cari păreau, la început, că vor sufoca realizarea expoziției. Apoi refacerea unor raporturi cu publicul, care și ele, la rîndul lor, păreau a fi aproape cu neputință. — Dar expoziția trebuia făcută în ciuda acestor dificultății, deoarece doream ca în inventarul valorilor culturale românești să ocupăm un loc, fie cît de modest, și noi, artiștii plastici (...). Numărul considerabil de vizitatori — 850 în 15 zile — a răsplătit cu prisosință osteneala și sacrificiile..." În perioada imediat următoare, expoziția mai face obiectul unei cronici plastice, însoțită de patru ilustrații, pe care Valentin Raus o publică în „Viața ilustrată"[10]. În fine, se mai cuvine amintit aici că expoziția pictorilor români a fost prezentată și de ziarele maghiare „Ellenzék"[11] din Cluj și „Népszava"[12] și „Magyar Nemzet"[13] din Budapesta.

În urma încurajării reprezentate de succesul expoziției, în cercurile tinerilor intelectuali patrioți din Cluj se

---

[8] GHEORGHE DĂNCUȘ, *La închiderea expoziției pictorilor români*, în „Tribuna Ardealului", III, nr. 407, din 11 februarie 1942, p. 1.

[9] RAOUL ȘORBAN, EMIL CORNEA, PETRE ABRUDAN, TEODOR HARȘIA, *Scrisoarea pictorilor români adresată „Tribunei Ardealului"*, în „Tribuna Ardealului", III, nr. 412, din 17 februarie 1943, p. 3.

[10] VALENTIN RAUS, *Cronica plastică, Expoziția de pictură Abrudan, Cornea, Harșia, Șorban*, în „Viața ilustrată", IX, nr. 1, din martie 1942, p. 24—25.

[11] SZ. I., *Négy kolozsvári román művész képkiállítása*, „Ellenzék", LXIII, nr. 24, din 30 ianuarie 1942, p. 7.

[12] *Erdélyi román festőművészek tárlata Kolozsvárott*, „Népszava", LXX, nr. 24 din 20 ianuarie 1942, p. 6.

[13] (-LOGH), *A magyarországi román festők kiállítása*, „Magyar Nemzet", V, nr. 31, din 8 februarie 1942, p. 6.

încheagă tot mai mult hotărîrea de a acorda un nou impuls întregii activități, cu scopul evident de a se asigura acesteia un caracter mai continuu și mai organizat. În consecință, pictorii care au expus la Căminul muncitorilor metalurgiști, literații care au scris despre ei în presa vremii, alături de alți intelectuali care frecventau atelierul lui Raoul Șorban, precum și de un grup de muzicieni, se unesc într-o asociație a artiștilor români din nordul Transilvaniei, a cărei menire era aceea de a promova creația artistică originală, de inspirație națională, precum și aceea de a asigura pătrunderea acesteia în rîndul maselor largi. De la început, în fruntea asociației artiștilor români s-a afirmat ca un entuziast animator profesorul dr. Emil Hațieganu. Sub patronajul său generos și de real prestigiu, încă în cursul anului 1942 începe publicarea unei serii de lucrări de valoare, care sînt incluse într-o Colecție a artiștilor români din Transilvania de nord. Colecția era îngrijită de Raoul Șorban și cuprindea trei secțiuni: plastică, poezie-artă, muzică. În cursul anilor 1942—1943, în secțiunea de poezie-artă a acestei colecții au apărut *Versuri* de Francisc Păcurariu și *Cartea ceaiului* de Okakura Kakuzo, în traducerea lui Em. Bucuța, iar în secțiunea de muzică, partiturile unor piese ce aveau să cunoască o largă circulație, cum sînt: *Mai am un singur dor, Hăis și cea,* și două cîntece de G. Șorban, două *Cîntece* de S. Drăgoi, *Liniște* de N. Bretan, *Colinde pentru cor mixt* de L. Telia și *Pe altarul sfînt* de G. Țurcanu. Pe noi ne interesează însă aici lucrările apărute în secțiunea de plastică a Colecției artiștilor români din Transilvania de nord. În cursul anului 1942, se publică astfel patru monografii închinate pictorilor care au participat la expoziția colectivă de la Căminul muncitorilor metalurgiști. Monografiile sînt alcătuite din cîte un text introductiv de 9—10 pagini și dintr-o suită de 14—16 ilustrații, tipărite în bune condiții grafice la Tipografia națională din Cluj, al cărei conducător responsabil era Gheorghe Russu. Pentru calitatea lor literară, pentru limpezimea și caracterul sistematic al expunerii, pentru finețea analizelor și orizontul larg al încadrărilor, se remarcă și de data aceasta eseurile lui Francisc Păcurariu. Primul dintre ele, datat februarie 1942, este închinat lui

Raoul Şorban, ceea ce explică faptul că, în primă parte, autorul se simte dator să traseze o schiţă a istoriei picturii moderne româneşti, în cadrul căreia pictura transilvană se integrează organic, prin opera unor autori de talia lui Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Elena Popea, Anastase Demian, Emil Cornea, Tasso Marchini, Traian Bilţiu, Ion Vlasiu, Eugen Gîscă, Nicolae Brana, Ion Popp, Petre Abrudan, Cornel Cenan, fraţii Profeta, Coriolan Muntean, Teodor Harşia şi Raoul Şorban. În ciuda intervalului relativ scurt care se scursese între înfiinţarea Şcolii de belearte din Cluj — moment de care se leagă afirmarea unei mişcări locale închegate de pictură modernă — şi între apariţia colecţiei, cei mai mulţi dintre autorii amintiţi de Francisc Păcurariu se impuseseră deja printr-o manieră originală de creaţie. Opera lui Şorban reprezenta un exemplu tipic în acest sens. Pornind de la aceste considerente şi sintetizînd datele unei cunoaşteri mai îndelungate a acestei opere, autorul monografiei explică astfel programul poetic al pictorului: „La el viziunea nu se abstractizează pînă la descătuşare din real. Pictura sa, cunoaşte pretextul oferit de natură, şi caută concretizarea ideii în aspectul empiric. Portretele sale sînt convingătoare în acest sens. Portretul trăieşte uneori chiar prin jocul larg al nuanţelor afective. La Şorban aceste nuanţe se mulează pe o idee dată şi se leagă strîns într-un ansamblu pictural"[14]. Cu o pătrundere, vădind lecturi intense şi metodice, precum şi o însuşire temeinică a instrumentelor de investigaţie critică, Francisc Păcurariu se preocupă să-l introducă pe cititor în laboratorul intim al creaţiei pictorului: „Forma picturală, la Şorban, nu e rezultanta unei închegări de raporturi spaţiale şi liniare, ci a unei volatilizări a acestui raport într-o perspectivă de virbaţie cromatică. Pictura lui nu exprimă prin forme, linii şi culori, ci sugerează semnificaţia prin pulsaţia întregului. E expresiv pe acest plan exploatarea virtualităţilor de cvasimuzicalizare a picturii prin lumină (...). Lumina care se restrînge sub penelul lui Şorban se leagă de modul intelectual al înţelegerii sale artistice (...). Şorban trăieşte în lumea cézanniană a luminii, probabil prin

---

[14] FRANCISC PĂCURARIU, *Raoul Şorban*, Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord, Cluj, 1942, p. 8.

intermediul lui Szolnay (...). Aş caracteriza pictura sa drept ţîşnire a neliniştei în claritate. Dealtfel, firea tragică a clarităţii, a seninătăţii, e vădită şi în poezia noastră poporană, adîncindu-se pînă la ultimele esenţe în densa ţesătură tanatologică din Mioriţa. Pictura lui Şorban pare a se apropia de fire identice. Şi chiar acest tragism al aspectelor luminoase e, credem, puntea pe care arta sa o întinde către pulsaţia spirituală larvară, tainică, dar de nebănuită profunzime, a etnosului"[15].

Cel de-al doilea eseu al criticului este dedicat operei lui Petre Abrudan. Legînd arta acestuia de „tărîmul unui impresionism desfăşurat către ultimele sale consecinţe", Francisc Păcurariu analizează cu egală pătrundere diversele aspecte ale creaţiei artistului, făcînd remarca — pe care deceniile trecute de la apariţia monografiei aveau s-o confirme — că: „Spontaneitatea intuitivă a lui Abrudan se realizează mai mult în acuarelă, unde jocul său cromatic se desfăşoară în voie, fără a fi schingiuit în linii stilizante, şi unde pulsaţia culorilor e ritmată pe zvîcnetul intuiţiei"[16]. Este la fel de impresionantă, în perspectiva timpului, valabilitatea observaţiilor prilejuite de cercetarea picturii în ulei a lui Petre Abrudan, a cărei caracteristică esenţială criticul o vede în „chiar căutarea realizării vibraţiei vii a realităţii în ritmul coloristic al viziunii artistice (...). Şi uneori această preocupare transformă picturile sale în dense ţesături de intuiri ale elementului decorativ, în dauna sensului literar al reprezentării"[17].

Eseurile închinate lui Emil Cornea şi Teodor Harşia sînt, în schimb, încărcate de prea multe consideraţii teoretice, estetico-literare şi istorice, care abia mai lasă loc unor observaţii concrete asupra operei. Astfel, Valentin Raus se ocupă mai mult de cultura românească în general, formulînd numai în partea finală a textului închinat lui Cornea cîteva aprecieri de ansamblu, din care se poate reţine următorul pasaj: „Cézanne l-a învăţat să recompună natura în forme bine închegate. Linia de o oa-

---

[15] FRANCISC PĂCURARIU, *op. cit.*, p. 9—10.
[16] FRANCISC PĂCURARIU, *Petre Abrudan*, Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord, Cluj, 1942, p. 7.
[17] FRANCISC PĂCURARIU, *op. cit.*, p. 5.

recare asprime e organizatoare de intenţii şi nu o dată ispiteşte spre decorativ. E obsedat de geometrie — de ordine. Culoarea e adesea săracă, neutră, scoate şi mai mult în evidenţă accentul ce o pune pe ritmul linear. Meşteşugul cu care organizează natura tumultuoasă şi înfierbîntată în construcţii lineare liniştite, stăpînite de o matematică monumentală — uimeşte"[18]. La rîndul său, în interpretarea lui Mihai Voichin, pictura lui Teodor Harşia prezintă două faze de evoluţie pe care, „în termeni consacraţi", criticul le apreciază ca „o fază impresionistă şi una expresionistă" şi le caracterizează „pe prima prin dominarea sentimentului Naturii, iar pe a doua prin aceea a sentimentului Eului"[19].

Cum se vede, în ciuda condiţiilor grele de muncă şi de luptă, pictorii şi criticii patrioţi din oraş au izbutit să închege o serie întreagă de acţiuni de-a lungul întregului an 1942. Pentru a sintetiza roadele unei experienţe preţioase şi pentru a putea formula programul unor activităţi viitoare, în numărul de Crăciun al „Tribunei Ardealului" din acel an, sub semnătura lui Raoul Şorban, este publicat un articol[20] în care se afirmă cu îndreptăţire: „Anul 1942 a limpezit în parte situaţia în care se găseşte arta noastră plastică din nordul Transilvaniei, locul pe care îl are în ierarhia valorilor culturale şi ne lasă să întrezărim orizontul evoluţiei sale în viitor". Subliniind importanţa apariţiei Colecţiei artiştilor români din Transilvania de nord, autorul nu uită să precizeze — ca un omagiu — că aceasta se datoreşte „în primul rînd profesorului *Dr. Emil Haţieganu*, omul sortit a fi îndrumător spre valorile luminoase ale culturii". Amănuntul acesta se cere reţinut, întrucît şi în continuare acţiunile organizate de plasticienii români, în Clujul anului 1943, vor fi puse sub patronajul profesorului Emil Haţieganu.

---

[18] VALENTIN RAUS, *Emil Cornea*, Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord, Cluj, 1942, p. 10.

[19] MIHAI VOICHIN, *Teodor Harşia*, Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord, Cluj, 1942, p. 8—9. O prezentare a celor patru monografii a fost făcută de Gh. I. O(AGĂ), *Cronica literară. „Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord"*, în „Viaţa ilustrată", IX, nr. 8, din octombrie 1942, p. 25—26.

[20] RAOUL ŞORBAN, *Plastica românească în 1942* „Tribuna Ardealului", III, nr. 654, număr de Crăciun, 1942, p. 2.

Cea mai însemnată dintre manifestările anului plastic 1943 se dovedeşte a fi Expoziţia pictorilor români din nordul Transilvaniei. Spre deosebire de anul precedent, expoziţia are acum un catalog, realizat de Raoul Şorban şi publicat ca volum în cadrul colecţiei[21]. Pe prima pagină — nenumerotată — a catalogului, ni se comunică lista *Expozanţilor*, incluzîndu-i acum pe: Petre Abrudan, Victor A. Constantinescu, Emil Cornea, Augusta David-Jurca, Teodor Harşia, Aurel D. Pop, Raoul Şorban şi Ana Ursoviciu, autori a nu mai puţin de 110 lucrări[22] de „pictură, acuarelă, tempera, pastel, desen, sculptură, grafică", dintre care 26 sînt reproduse pe planşe alb-negru de cîte o pagină. În textul introductiv al catalogului, Raoul Şorban rememorează, într-o concentrată expunere, etapele principale ale evoluţiei artei populare şi culte din Transilvania, ţinînd să sublinieze — cu intenţii politice, al căror caracter militant se derivă din raportarea la momentul istoric concret — că: „Aurel Popp e primul care împlineşte în pictură geniul român ardelean; încearcă un misionarism: modificarea condiţiilor de viaţă umană"[23]. După ce relevă meritele remarcabile ale generaţiei afirmate în jurul Şcolii de bele-arte din Cluj, prin artişti de talia lui Eugen Pascu, Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian, Emil Cornea şi Romul Ladea, cărora li se adaugă apoi Tasso Marchini, Ion Vlasiu şi Eugen Gîscă, autorul formulează în încheiere o emoţionantă profesiune de credinţă, din care se desprinde năzuinţa salvării şi îmbogăţirii culturii naţionale, alături de aceea a „caldei to-

---

[21] RAOUL ŞORBAN, *Catalogul Expoziţiei pictorilor români din Transilvania de nord. Kolozsvár-Cluj, februarie 1943*, Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord, Cluj, 1943. Pe prima pagină, nenumerotată, este reprodus încă antetul din 1942 al colecţiei. La p. 2 aflăm însă că, acum, „Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord apare sub patronajul d-lui Prof. Dr. Emil Haţieganu, îngrijită de Raoul Şorban, în colaborare cu Petre Abrudan, Alex Anca, Ion Cherejan, Victor A. Constantinescu, Emil Cornea, Teodor Harşia, F. Păcurariu, V. Raus, Ionel Şerban, Ana Ursoviciu, Editor resp. Emil Cornea".

[22] Pe autori, lucrările sînt repartizate astfel: Petre Abrudan 27, Victor A. Constantinescu 22, Emil Cornea 8, Augusta David-Jurca 3, Teodor Harşia 25, Aurel D. Pop 7, Raoul Şorban 14, Ana Ursoviciu 4.

[23] RAOUL ŞORBAN, *op. cit.*, p. 5.

vărășii“ cu artiști de altă naționalitate activi în Transilvania: „Astăzi pictura ardeleană a trecut peste faza dibuirilor și chiar peste aceea a căutărilor sterpe; a încălecat calul năzdrăvan al artei majore; își arată împlinirea în intensitatea preocupărilor estetice, însemnîndu-și se pare încă o dată ființa între cuceririle colective de cultură românească. Plaiurile în care trăim și-au primit semnificația de la înaintașii noștri: maeștrii primitivi, maeștrii băimăreni, Aurel Papp, Nagy István, pleiada pictorilor români de după război. În vinele noastre, oricine știe să asculte, va auzi susurul domol al caldei tovărășii cu toți aceia ce și-au trăit sau își trăiesc visurile în plastica ce-și înflorește în Ardeal, miracolele dăruirii de sine. Gîndul nostru este de a păstra vie conștiința artistică, trezită la o viață palpitîndă, exuberantă, trecînd-o unei generații și mai tinere, spre o cît mai adevărată și autohtonă desfășurare“[24].

Deschisă, la fel ca manifestarea anterioară, la Căminul muncitorilor metalurgiști, în cursul lunii februarie 1943, expoziția s-a bucurat de un deosebit succes de public și de presă. Încă înaintea vernisajului, „Tribuna Ardealului“ publică două ample prezentări, semnate de Mihai Paloba[25] și Francisc Păcurariu[26]. În numărul din 7 februarie al aceluiași ziar, paginile 2—3 sînt în întregime ocupate de o amplă cronică semnată de Francisc Păcurariu[27], care este ilustrată cu patru imagini din expoziție. Autorul articolului subliniază, printre altele, rolul pe care Raoul Șorban l-a avut și în organizarea acestei expoziții. Aceeași idee se regăsește apoi în cronica publicată în „Tribuna Ardealului“ de Iordan Dumitriu: „. . . Pic-

---

[24] RAOUL ȘORBAN, *op. cit.*, p. 5—6. Se cuvine menționat aici că, încă în 1942, Colecția artiștilor români din nordul Transilvaniei își propusese să tipărească o monografie a lui Lucian Blaga închinată pictorului Nagy István, care, din motive pe care nu le cunoaște, n-a mai apărut.

[25] MIHAI PALOBA, *Marea expoziție de pictură din localitate*, „Tribuna Ardealului“, IV, nr. 678, din 28 ianuarie 1943, p. 5.

[26] FRANCISC PĂCURARIU, *Perspectivă asupra expoziției de pictură a artiștilor plastici români din Transilvania de nord*, „Tribuna Ardealului“, IV, nr. 681, din 31 ianuarie 1943, p. 2.

[27] FRANCISC PĂCURARIU, *Cronica plastică*, „Tribuna Ardealului“, IV, nr. 686, din 7 februarie 1943, p. 2—3.

torii noştri, stimulaţi de amatorii de artă şi de entuziasmul unuia dintre ei, *R. Şorban*, care i-a îndemnat prin optimismul său, acum justificat să se manifeste, au organizat o reuşită expoziţie colectivă ... "[28].

Dacă ţinem cont de numeroasele piedici pe care autorităţile fascisto-horthyste le pun în faţa acţiunilor cultural-artistice organizate de forţele democratice şi patriotice, expoziţia echivalează şi în acest sens cu un succes de seamă. Lucrul acesta a fost relevat deja de autorii monografiei închinate Clujului revoluţionar. Pentru a dovedi că organizatorul expoziţiei era conştient de „importanţa politică a unei asemenea manifestări cultural-artistice, de faptul că forţele democratice române trebuiau să se afirme în faţa maselor muncitoare"[29], aceştia citează următorul pasaj — deosebit de semnificativ — dintr-o scrisoare a lui Raoul Şorban, adresată pictorului Emil Cornea: „Am avut lungi ... experienţe felurite cu autorităţile, care mi-au cimentat convingerea poziţiei noastre frăţeşti şi necesitatea unei comunităţi (...). Indiferent cu ce şi cîte lucrări — trebuie să expui — dacă nu altfel, simbolic. Din manifestarea noastră va lipsi ura şi făţărnicia ori gîndurile ascunse. Patru pictori s-au regăsit sub căciula naţiei şi-şi întind mîinile cu prietenie şi operele lor, truda lor spre aceia care au inima încercată de întrebări". Că numărul acestora era mare, o dovedesc celelalte cronici ale expoziţiei, apărute în presa vremii. Astfel, după opinia lui Gh. I. Oagă, expoziţia a fost „o admirabilă manifestare", care a avut, printre altele, meritul, de a fi oferit publicului „o oază de rară şi pură desfătare"[30], iar conform mărturiei autorului anonim al unei note apărute în „Tribuna Ardealului", „această frumoasă manifestare artistică a înregistrat un desăvîrşit succes"[31].

---

[28] IORDAN DUMITRIU, *A doua expoziţie colectivă a pictorilor români din Transilvania de nord*, „Tribuna Ardealului", IV, nr. 698, din 21 februarie 1943, p. 2—3.

[29] GH. I. BODEA, L. FODOR, I. VAIDA, *op. cit.*, p. 308.

[30] GH. I. OAGĂ, *Cronica plastică*, „Viaţa ilustrată", X, nr. 3, din martie 1943, p. 26—27. Prefaţa catalogului serveşte tot acum pentru un articol lui RAOUL ŞORBAN, *Pictura românească în Ardeal*, „Viaţa ilustrată", X, nr. 4, din aprilie 1943, p. 25—27.

[31] *Expoziţia pictorilor români se încheie Duminică, în 14 februarie*, „Tribuna Ardealului", IV, nr. 690, din 12 februarie 1943, p. 4.

Aprecieri asemănătoare se întîlnesc şi în cel de-al doilea articol pe care Mihai Paloba îl închină evenimentului. Făcînd o comparaţie între cele două expoziţii, el afirmă că, în 1943, publicul clujean, care a umplut în permanenţă sala, a avut satisfacţia de a se convinge de „calitatea pînzelor expuse, şi odată cu aceasta de pasul făcut înainte"[32]. În fine, se cuvine amintită aici succinta prezentare pe care o face acestui eveniment cultural ziarul „Népszava", organul central al Partidului social-democrat din Ungaria[33].

Rezultatele obţinute cu prilejul expoziţiei au fost determinante în ceea ce priveşte hotărîrea pictorilor şi a celorlalţi oameni de cultură din Cluj de a găsi noi forme de activitate. Astfel, „la 1 octombrie 1943, din iniţiativa intelectualilor democraţi Raoul Şorban, Tudor Bugnariu, ia fiinţă la Cluj Editura românească din Ardealul de nord (E.R.A.N.)"[34]. În acelaşi an, editura publică în Colecţia artiştilor români din nordul Transilvaniei un album cu 15 gravuri în linoleum, realizate de Victor A. Constantinescu[35], precum şi o monografie pe care Eugenia Mureşanu o închină acestui artist[36]. Alături de divagaţii literaturizante, textul monografiei cuprinde o descriere a sti-

---

[32] MIHAI PALOBA, *Note pe marginea expoziţiei de pictură din localitate,* „Tribuna Ardealului", IV, nr. 685, din 6 februarie 1943, p. 2. Toate sublinierile din citate aparţin autorilor respectivi.

[33] *Egy képkiállítás Kolozsvárott,* „Népszava", LXXI, nr. 38, din 17 februarie 1943, p. 7.

[34] GH. I. BODEA, L. FODOR, I. VAIDA, *op. cit.,* p. 707. Afirmaţia autorilor că în E.R.A.N., „apare şi colecţia artiştilor români din această parte a ţării" nu corespunde decît în parte adevărului, întrucît cele mai multe dintre monografii au apărut în 1943.

[35] VICTOR A. CONSTANTINESCU, *XV Gravuri în linoleum,* Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord, E.R.A.N., Cluj, 1943. Albumul, cu planşe detaşabile, a fost prezentat în chip elogios de IORDAN DUMITRIU, *XV Gravuri din linoleum de V. Constantinescu în colecţia artiştilor români din Transilvania de nord,* „Tribuna Ardealului", IV, nr. 751, din 2 mai 1943, p. 2.

[36] Ca şi celelalte, monografia este menţionată de JÓZSEF PUSZTÁI-POPOVITS, *Az Északerdélyi román képzőművészet 1940—1943,* A Magyar Nemzeti Szövetség Kiadása, Pécs, p. 17. Broşura face o prezentare a celor două expoziţii, însoţită de o reproducere integrală a articolelor apărute în presa maghiară.

lului plasticianului: „Poet, Victor Constantinescu ar fi scris poeme foarte triste; muzician, nocturne sau elegii; pictor, a realizat *drama liniei în luptă cu culoarea.* Căci, la fel de stăpîn pe secretul culoarei, aplică, în aceeaşi măsură, arta perspectivei, a desenului prezent pînă în cele mai estompate tonuri de lumină"[37]. Cuprinzînd peisaje remarcabile şi compoziţii cu scene româneşti *(Tîrgul de fete Găina,* 1939, *Tîrgul de oale — Beiuş,* 1940), alături de linogravuri înfăţişînd cu realism epurat şi dens scene din viaţa ţăranului român, monografia ne restituie profilul acestui plastician clujean, pe nedrept uitat azi: „Dacă în acuarele sau pînze, Victor Constantinescu e un îndrăgostit al exuberanţelor lirice (nu exagerate), în gravurile în linoleum lucrează pe un registru deosebit. Acelaşi cult al liniei, de astă dată realizat prin duritatea frîntă a braţului înfipt pe coarnele plugului, gest care pare să sublinieze un lung ţipăt epic... / Nimic din agresivitatea performanţelor artei moderne. Sobru, îmbină naturalul cu artisticul într-un travaliu de dinamism încordat, unde acţiunea bucolică se desfăşoară în toată amploarea, în alb şi negru tenebros. / Prin aceste gravuri, pictorul exploatează zăcămintele noastre etnice, dînd artei sale un caracter autohton, naţional. Găsiţi aci zarea întinsă a cîmpurilor de mătase, ceva din duhul adînc al forţelor telurice supuse cu evlavie mîinii de artist"[38].

Opoziţia autorităţilor şi desfăşurarea dramatică a evenimentelor politice din anii 1943—1944 au făcut însă imposibilă continuarea acestor forme de activitate. Vor trebui, de aceea, să treacă cîţiva ani pînă cînd, după Eliberarea patriei, viaţa artistică clujeană să-şi poată relua cursul obişnuit şi să se reorganizeze apoi în forme noi. Prin înfăptuirile la care au ajuns însă, în anii grei ai ocupaţiei străine, munca şi lupta pictorilor amintiţi mai sus se înscrie ca un capitol aparte în istoria culturii noastre contemporane. Relevînd acest merit de seamă, se cuvine să consemnăm, în încheiere, faptul că întreaga activitate artistică a pictorilor din Clujul perioadei de care ne-am

---

[37] EUGENIA MUREŞANU, *V. Constantinescu,* Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord, Cluj, 1943, p. 6.
[38] EUGENIA MUREŞANU, *op. cit.,* p. 8.

ocupat s-a împlinit sub semnele voinței de a asimila tradițiile artei populare românești, precum și pe acelea ale artei noastre medievale și moderne. Ținuta artistică a operelor realizate atunci — dintre care multe se află azi la loc de frunte în diverse muzee din țară — a fost asigurată totodată de lucida asimilare a cuceririlor artei moderne europene, fapt pe care cronicarii plastici ai vremii au meritul de a-l fi remarcat cu pertinență[39].

1974

---

[39] Se mai poate consemna, astfel, faptul că VALENTIN RAUS, *op. cit.*, p. 5, crede că poate să vorbească, în cazul lui Cornea, de o „artă purificată de detalii inutile, cu corespondențe și afinități în arta pariziană a lui Maurice Utrillo, André Lhote, Dunoyer de Segonzac etc.“, în timp ce MIHAIL VOICHIN, *op. cit.*, p. 8, se simte îndreptățit să afirme că: „... Harșia părăsește calea indicată de Grigorescu, ca s-o ia de-a dreptul în direcția orientărilor deschise de Cézanne și Van Gogh, în care pe semne s-a regăsit“.

UN ARTIST AL VREMURILOR NOI: AUREL POPP

În anii '50, viguros încă, energic şi, ca întotdeauna, neobosit în pragul vîrstei octogenare, convins de justeţea, de necesitatea şi de umanismul idealurilor în numele cărora se înfăptuia revoluţia socialistă din ţara noastră şi, totodată, entuziasmat de înfăptuirile, din ce în ce mai numeroase şi mai impresionante din cele mai felurite domenii, conştient, de asemenea, de rolul formativ, educativ, precum şi de virtuţile mobilizatoare ale unei arte puse onest în slujba noii societăţi ce-şi făurea atunci temeliile şi îşi testa modalităţile unei geneze durabile, Aurel Popp şi-a împărţit eforturile între munca de creaţie şi între activităţi sociale felurite. După ce stătuse cu încordare, timp de patru decenii, pe baricadele luptei ideologice şi artistice împotriva vechii orînduiri, vedea — mai limpede şi mai coerent decît mulţi dintre contemporanii săi — în revoluţia din România o continuare firească, organică şi necesară a marilor bătălii pentru eliberare socială şi naţională din istoria neamului. În amurgul vieţii, visează, de aceea, să realizeze ample, impunătoare şi reprezentative compoziţii, pentru care elaborează, febril şi neobosit, schiţe şi studii dinamice, cu un particular patos al prezenţei mulţimilor, cum sînt acelea înfăţişîndu-i pe Horea, Cloşca şi Crişan ori pe Avram Iancu (din anii 1951—1952), ori acelea evocînd un episod al răscoalei ţăranilor transilvani din 1914 sub conducerea lui Gheorghe Doja (din anii 1954—1957). Pentru ca lucrările sale să aibă nu numai încărcătură ideatică şi emoţională, ci şi necesara concentrare de elemente istorice reale, concrete, artistul octogenar nu ezită să înceapă cercetări şi să se informeze cît mai complet, cum face, de pildă, pregătind compoziţia închinată lui Horea, compoziţie în vederea căreia începe să se documenteze în 1956,

reluînd-și apoi activitatea în acest sens și făcînd, în același scop, în aprilie 1959, o călătorie pentru cercetarea materialului documentar existent la Cluj, Turda, Alba-Iulia, Sibiu, Tg.-Mureș etc. Adeseori prezentată cititorilor în scrierile perioadei, răscoala lui Spartacus oferă pictorului, în 1953, prilejul de a reînvia în imagine un moment ilustru al luptei pentru eliberare socială din planul istoriei universale. Participarea — de atîtea ori trudnică, dar niciodată întreruptă — la reconstrucția țării și la edificarea unei lumi noi este evocată cu patos și cu convingere, cu dinamism și cu simț unic al monumentalității, cu sinceritatea experienței nemijlocite, dar și cu un idealism care a fost întotdeauna propriu viziunii lui Aurel Popp, în lucrări ca *Cu pîrghii (Rostogolirea trunchiului)*, 1951, *Căratul buștenilor*, *Secerătorii*, 1952, *Seceriș*, *Electrificare* etc. Integrat, în sfîrșit, în mod organic în viața țării, a oamenilor muncii cu care întotdeauna s-a simțit solidar, prezență activă în obștea pictorilor, sculptorilor și graficienilor români, artistul de la Satu-Mare — căruia în 1957 i se conferă titlul de artist emerit — știe să fie prezent și altfel în viața artistică a vremii. În 1955 participă, astfel, la Expoziția „Lupta pentru pace“ organizată la Muzeul de artă din Cluj, la Expoziția regională de artă plastică din Baia-Mare, precum și la o expoziție internațională de la Varșovia. Totodată, prin 1955 începe — sub titlul *Din zi în zi* — o suită de însemnări autobiografice, care, în cele 57 de pagini dactilografiate, se referă, din păcate, numai la perioada 1897—1912. Valoarea documentară a acestor pagini este indiscutabilă, ele oferindu-ne prețioase elemente pentru o mai bună înțelegere a opțiunilor omului și artistului, a militantismului său activ, atît în plastică și în scrieri, cît și în viața politică și socială. Descinzînd din familia unuia dintre acei preoți români care au folosit toate mijloacele în lupta lor pentru eliberarea românilor transilvăneni, viitorul pictor expune, concis, dar extrem de ferm și fără de echivocuri, opțiunea de a fi luptat de-a lungul întregii vieți pentru eliberare socială și națională: „M-am născut în Căuaș (Căuașul Erului) din fostul județ Sălaj, la 30 august 1879. Din familia Popp, o veche familie românească, au ieșit cîteva generații de preoți. Tatăl meu, preot și el, a decedat în anul 1882, lăsînd în urma lui patru copii, toți

băieți, dintre care cel mai mare avea șase ani. Că în asemenea împrejurări am crescut și am devenit toți frații oameni cu carte a fost meritul mamei. Ea singură, fără avere, fără vreun ajutor, s-a îngrijit de noi, a muncit pentru cei patru copii ai ei. Munca aceasta eroică a unei femei văduve o pot aprecia numai cei care cunosc greutățile sociale ale vremurilor copilăriei mele. Din această copilărie au răsărit apoi motivele muncii, ale sărăciei și suferințelor din pictura mea". După ce termină liceul la Carei, neascultînd îndemnurile celor din familie și întrerupînd o tradiție în prelungirea căreia ar fi trebuit să se preoțească, încrezător în vocația descoperită de timpuriu, Aurel Popp hotărăște să se dedice carierei artistice: „Cînd am plecat la învățătură, ca să mă fac artist, dorința fierbinte a mamei a fost să devin măcar profesor. Pe spate cu o traistă, în traistă cu o pîine și o bucată de slănină înfășurată în niște boarfe vechi; în mînă cu biletul de tren, iar în buzunar fără nici un gologan... Visurile mele fantastice! Ele mi-au dat putere și elan să înfrunt toate necazurile. Cînd după examenul de admitere am fost primit ca student la Academia din Budapesta, mi s-a părut că s-au deschis porțile raiului!... Astăzi văd mai clar: aceste porți nu ale raiului, ci ale purgatoriului sau chiar ale iadului trebuie să fi fost... Mizeria pe care o cunoscusem în copilărie fusese o nimica toată pe lîngă aceea pe care a trebuit s-o duc doi ani de vreme, pînă ce am primit o bursă. Nici astăzi nu-mi pot da seama din ce am trăit acești doi ani. Perspectiva că voi căpăta diploma de profesor să-mi fi dat putere să răzbat greutățile de atunci?"[1]

Viitorul pictor frecventează timp de patru ani (1899—1903) cursurile Școlii superioare de desen și caligrafie din Budapesta. Limitele învățămîntului artistic practicat în acea școală, ca și lipsa oricăror perspective pentru o carieră artistică în muribundul Imperiu habsburgic sînt realități permanent prezente în mintea atît de lucidă și de luminoasă a tînărului român transilvan. Pentru a-și asigura o existență, urmează, în paralel, un curs temporar de educație fizică și obține o diplomă de profesor de gim-

---

[1] Apud RAOUL ȘORBAN și ZOLTÁN BANNER, *Aurel Popp*. Editura Meridiane, București, 1968, p. 10—11.

nastică. Înainte de a primi apoi diploma de profesor de desen pentru şcoala secundară, participă, alături de colegi şi dascăli, la o excursie studenţească în Italia, unde — după întîlniri calme, aproape protocolare („îmi scot pălăria în faţa lor“!) cu Cimabue, Giotto, Perugino — are revelaţia şocantă, răscolitoare a *Judecăţii de apoi* a lui Michelangelo, singura „mai apropiată de lumea mea sufletească, de conştiinţa mea tulburată, de năzuinţele mele cărora încă nu le pot da expresie...“ Mobilizat la Viena în 1904, pentru a-şi face stagiul militar, cercetează marile muzee ale capitalei imperiale şi urmează cursurile serale ale Academiei de arte frumoase. „Aici, şi în muzee — consemnează pictorul cu aceeaşi admirabilă clarviziune — m-am convins că ştiinţa căpătată la Academia din Budapesta nu e de ajuns pentru o carieră artistică“.

Profesor suplinitor la Huedin, apoi desenator tehnic şi calculator într-o întreprindere din Satu-Mare, Aurel Popp este numit în 1905 profesor de desen la actualul Liceu „Mihai Eminescu“ din Satu-Mare, unde funcţionează pînă la începutul războiului mondial, cu excepţia anilor 1911—1913, cînd primeşte aprobarea ministerului pentru specializare în străinătate şi lucrează la Academia Julian, participă la cursurile de sculptură ale lui Landovski de la Paris, studiază ceramica la Meissen şi călătoreşte la Londra şi Madrid, iar apoi la Bruxelles, Köln, Strassbourg, München şi Amsterdam. Între timp, publică în 1908 la Satu-Mare prima scriere, o broşură care preconiza reforma învăţămîntului artistic; în perioada 1908—1909 realizează imagini plastice ale oamenilor muncii, dintre care ni s-au păstrat o sculptură *(Cusătoareasa)* şi un desen în creion *(Proletarul),* iar în 1910 şi 1912 coboară cu muncitorii în minele de sare de la Slatina şi Coştiu, pentru a consemna la faţa locului efortul şi dramatismul scenelor de muncă.

Cei patru ani petrecuţi, împotriva voinţei sale, pe fronturile din Italia şi Rusia, în uniformă chesaro-crăiască, vor însemna pentru artist o experienţă — asupra căreia vom reveni — ce-i va marca întreaga viaţă de om şi de artist, înscriindu-l în istoria picturii europene ca pe unul dintre evocatorii cei mai veridici, mai sensibili şi mai plini de forţă ai tragediei umanităţii din timpul primei conflagraţii mondiale. Accentuarea nedreptăţilor din so-

cietatea în care i-a fost dat să trăiască, adîncirea mizeriei în anii războiului și atrocitățile din tranșee, pe de o parte, apropierea de cercurile socialiste și ecourile revoluției bolșevice, pe de alta, îi determină firesc opțiunile în perioada imediat următoare întoarcerii la Satu-Mare, unde îl surprinde revoluția, la care nu ezită să ia parte, fiind numit comisar al poporului pentru problemele de învățămînt și cultură. „Odată cu demobilizarea — scrie artistul într-o *Autobiografie* din 1956, înaintată Fondului plastic din București — am ajuns în mișcarea revoluționară. Din noiembrie 1918 pînă în septembrie 1919 nu m-am ocupat cu altceva decît cu politica socialistă militantă. Am fost ales la începutul anului 1919 deputat în parlamentul sovietic din Budapesta . . .; tot în acest timp am fost și președintele sindicatului profesorilor de desen . . ."[2]. Arestat la Budapesta la 20 august 1919 de către poliția horthystă și încarcerat, Aurel Popp reușește să evadeze, refugiindu-se întîi la Viena, apoi în Cehoslovacia, pentru a reuși, în cele din urmă, să se întoarcă la Satu-Mare, unde începe să fie anchetat imediat de Siguranță. Interogat de nenumărate ori și închis adesea, pictorul este scos de sub anchetă numai în 1921, în urma intervenției lui Octavian Goga — cu care se împrietenise în anul anterior — dar este obligat în continuare să se prezinte la poliție zilnic.

Împotriva tuturor adversităților și în ciuda unor momente de izolare și de îndoială, după întoarcerea sa de pe front, Aurel Popp se impune ca unul dintre organizatorii inspirați și consecvenți ai vieții artistice din Transilvania, afirmîndu-se însă, în continuare, în conflicte fără șir cu oficialitățile vremii și în dezacord ireconciliabil cu societatea împotriva căreia se simte chemat să lupte prin toate mijloacele. Participarea la manifestațiile muncitorilor sătmăreni de la 1 Mai 1922 — la care rostește o cuvîntare, ce se păstrează într-o versiune dactilografiată, vizată în același an, la 22 aprilie — atrage după sine anularea (și, evident, restituirea avansului de 10.000 de lei) singurei comenzi pe care statul i-a făcut-o înainte de război, și anume a compoziției *Moartea lui Decebal*, comandă obținută numai la intervenția directă a lui Octa-

---

[2] RAOUL ȘORBAN și ZOLTÁN BANNER, *op. cit.*, p. 22.

vian Goga. S-au mai adăugat apoi alte măsuri punitive, prin care — precizează Raoul Şorban şi Zoltán Banner în prima exegeză mai amplă a vieţii şi operei lui Aurel Popp — „oficialitatea nu a întîrziat să-şi ia însă revanşa: (...) conducerea municipalităţii din Satu Mare l-a obligat, printr-un şir de vexaţii fiscale, să-şi desfiinţeze, în 1927, atelierul de ceramică şi faianţă; Ministerul instrucţiunii, cultelor şi artelor nu i-a echivalat diploma de profesor de desen, impiedicîndu-l astfel mulţi ani în şir să obţină o numire în învăţămînt. Practic Aurel Popp a fost interzis de la orice slujbă publică. Ales de către ţărani, în conducerea Sindicatului de apărare împotriva inundaţiilor, Ministerul lucrărilor publice a desfiinţat, în 1928, postul. Pentru a-i veni în ajutor, Tonitza l-a sfătuit să participe la Salonul Oficial din Bucureşti, dar aici nu i s-a cumpărat nici o lucrare. În sfîrşit, în 1933, a fost numit profesor suplinitor la Şcoala de arte şi meserii şi la Şcoala de bele-arte din Timişoara. Dar numai după şase luni e nevoit să plece şi de acolo ..."[3]. Situaţia devine şi mai grea în anii celui de-al doilea război mondial, cînd, în partea nordică a Transilvaniei, vremelnic ocupată de horthyşti, artistul de la Satu-Mare este atacat în repetate rînduri, cu violenţă, în presă. Trăind în izolare, el a aşteptat cu încredere vremurile cind să-şi poată rosti liber ideile şi să-şi poată formula şi înfăptui, după legi numai de el ştiute, idealurile artistice. A îmbrăţişat cu întregul elan, cu vigoare şi optimism, idealurile revoluţiei noastre socialiste, s-a simţit fericit că poate să se alăture, că poate fi de folos acelora pe care i-a admirat şi i-a elogiat întotdeauna pentru munca, pentru energia lor creatoare, pentru demnitatea şi forţa lor morală. Formulate în 1955 şi desprinse dintr-un succint manuscris intitulat *Despre arta socialistă*, ideile lui Aurel Popp în această privinţă atrag atenţia — în contextul scrierilor vremii — prin ţinută intelectuală şi prin refuzul oricăror inflexiuni dogmatice: „Să nu uităm că în orice colectivitate a muncii, spiritualitatea se manifestă în două moduri: o parte mai mică a maselor munceşte cu *credinţă*, o parte mai mare cu *speranţă*. Noi, artiştii, trebuie să lucrăm cu credinţă. Tot ce facem astăzi aparţine semenilor noştri, precum

---

[3] RAOUL ŞORBAN şi ZOLTÁN BANNER, *op. cit.*, p. 32.

și ei lucrează în folosul și pentru trebuințele tuturora. Republica aduce sacrificii nobile pentru artă. Aceste jertfe le putem restitui poporului numai dacă vom contribui la dezvoltarea artei plastice, ridicînd-o pe trepte tot mai înalte ..."[4]

*

În ciuda forței, originalității și complexității sale, opera lui Aurel Popp a fost insuficient cunoscută în epocă și continuă, în mod surprinzător, să nu fie îndeajuns de cunoscută nici în prezent. Dealtfel, expoziția retrospectivă Aurel Popp, deschisă la Muzeul de artă din Cluj, la sfîrșitul anului 1968, avea valoarea unei semnificative și necesare restituiri. Operată inteligent și programatic într-un material bogat, aflat în colecții publice și particulare din toate colțurile țării, selecția lucrărilor prezentate reușea să ne înfățișeze o admirabilă sinteză a virtuților, a dimensiunilor și a complexității unei opere care are toate calitățile necesare să-i asigure o mai largă și temeinică cunoaștere de către marele public. Aspru și necruțător cînd era să judece societatea, oficialitatea și pe mai marii vremii sale, Aurel Popp a fost omul unei infinite exigențe și în raport cu sine. Numai așa poate fi explicat faptul că, de-a lungul întregii sale vieți, a organizat o singură expoziție personală, în cursul anului 1913, în propriul atelier, și că a lăsat numeroase lucrări neterminate asupra cărora dorea să revină ulterior, faptul că a lucrat mult și neobosit, a modelat, a pictat a desenat și a scris, precum și faptul că a făcut studii după model pînă la vîrsta de optzeci de ani, elaborîndu-și îndelung fiecare lucrare, pentru a o învesti cu sensuri clare, cu un conținut adînc, dar și cu multă și originală substanță picturală.

Realitatea imediată, în tot ce are ea mai veridic, a reprezentat pentru artist sursa permanentă a inspirațiilor și pretextelor plastice. Hotărît de tînăr să-și dedice întreaga viață artei, dar înțelegînd prin artă o modalitate de a cunoaște și de a lupta, zguduit de jertfa milioanelor de oameni din primul război mondial, silit în perioada

---

[4] Apud RAOUL ȘORBAN și ZOLTÁN BANNER, *op. cit.*, p. 56.

interbelică să cunoască condiția amară a artistului militant pe care oficialitatea îl urmărește cu necontenite adversități, Aurel Popp a năzuit în permanență, cum am spus, înspre o lume unde omul să se bucure de toate drepturile, iar arta să nu fie apanajul unor privilegiați. Din nefericire, pînă la Eliberarea țării, pătrunderea marii arte în rîndurile maselor a rămas un deziderat neîmplinit, fapt care — o știm din scrisorile sale și din mărturiile contemporanilor — îl va afecta dureros pe artist. Faptul în sine că, după 1913, Aurel Popp nu a mai deschis nici o nouă expoziție personală ni se pare ușor de înțeles în acest context. Chiar participările la unele expoziții de grup — participări care au avut o înrîurire atît de mare asupra artiștilor transilvani — au fost consemnate numai de puține ori în cronici. Chiar și atunci cînd au scris despre el, în unele cazuri exegeții au simțit nevoia de a face disocieri între originalitatea viziunii, vigoarea mijloacelor și modernitatea artei lui Aurel Popp și între tematica, mesajul și conținutul social al lucrărilor sale, acestea din urmă neacceptabile societății burgheze.

Anul 1921 rămîne important în biografia artistului și prin participarea sa la primul salon de artă plastică transilvană, deschis — sub ciudatul titlu Collegium Artificum Transylvanicorum — la 23 februarie la Sala de sticlă a Prefecturii din Cluj. Printre cele 327 de lucrări semnate de 80 de artiști din toate centrele Transilvaniei, cele 32 de picturi ale artistului de la Satu-Mare (compoziții pe teme sociale, scene de gen, portrete, peisaje) impuneau cu o forță necunoscută pînă atunci la noi o personalitate de excepție, un talent matur și un artist fertil, cult și inspirat, care — împreună cu Elena Popea — aduce în stagnanta provincie transilvană modalități de exprimare picturală îndreptate împotriva epigonismului băimărean și menite să asigure una dintre căile eficiente pentru o adevărată pătrundere în modernitate a plasticii transilvane, precum și a plasticii românești în general. Sinteza din creația de atunci a artistului — care îl izola vădit din context și îl situa cu detașare deasupra producției transilvane a vremii — era rodul unor acumulări treptate, programatice, în care polemica cu înaintașii imediați nu lipsea. În cadrul periplului său european din

anii 1911—1913, la Paris mai ales, confruntat cu inovațiile autentice și cu contribuțiile fundamentale succedate într-un ritm greu de urmărit, Aurel Popp își pune cu responsabilitate întrebări nu numai despre talentul, vocația și știința sa de pînă atunci, ci și despre orizontul și autenticitatea meșteșugului înaintașilor imediați. În chip semnificativ și explicabil, printre aceștia se aflau reprezentanții coloniei băimărene „în frunte cu Grünwald, Ferenczy și Thorma“, pe care „oricît i-am tăvăli în poleiala originalității, totuși rămîn imitatori — imitatorii Barbizonului“. Nu este lipsit de sens să consemnăm aici că — exprimînd în fond o realitate — părarea lui Popp va fi împărtășită și de critica de artă interbelică, cum se va întîmpla, de pildă, peste aproximativ două decenii, cînd, cu ocazia proximei mari expoziții de plastică transilvană (reunind 48 de artiști cu 196 de lucrări), în cronica sa plastică, C. Stoicănescu afirmă categoric: „Pictorii de la Baia Mare, Thorma, Mikola și Rátz sînt conștiincioși dar epuizați. În cursul anilor s-a fixat la Baia Mare un tipic fără solide baze estetice, tipic care a atrofiat forța intuitivă a artiștilor și le-a localizat în retină o valoare de albastru și verde crud — care nu are calitatea de a fi nici frumoasă nici reală“[5].

Deja la Collegium Artificum Transylvanicorum, G. Oprescu formulase rezerve în legătură cu soluțiile secătuite și provinicial-academizante ale coloniei de la Baia-Mare. Cronica lui Oprescu ne interesează însă aici fiindcă ea conține, pe de o parte, aprecierile pozitive ale unui specialist în legătură cu calitatea și nivelul remarcabil al artei lui Aurel Popp, iar pe de altă parte exprimă fără echivoc rezervele esteticii oficiale a vremii în legătură cu tematica și cu conținutul uman și social al lucrărilor acestuia: „Cu dl *Aurel Popp* ne ridicăm dintr-o dată într-un domeniu mai înalt al artei. Dsa este un talent, un însemnat și multilateral talent. Temperament de artist foarte dotat, se găsește în largul său în orice fel de tehnică (. . .). Desenator îndemnatec, e natural să prefere tablourile de compoziție. D.sa vede lumea mai mult sub formă de linii decît sub formă de culoare ori de mase

[5] C. STOICANESCU, *Expoziția artiștilor plastici ardeleni*, în „Patria“, XII, nr. 261 din 4 decembrie 1930.

de umbră și de lumină (...). Unde nu mai sîntem de acord cu dînsul este însă în întrebuințarea pe care o face de talentul cu care a fost dotat (...). Confundînd declamatoriul cu grandiosul, ne reprezintă *Care cu morți, Cadavre mîncate de cîini, Drapelul bolșevicului, Scaii* etc. uitînd că toate aceste teribile imagini nu ne mai pot impresiona ..."[6]. Alături de lucrările amintite în cronica lui G. Oprescu, la marea expoziție transilvană de la Cluj, Aurel Popp era prezent și cu *Si homo vult decipi, ergo decipietur, Băieș din salină, Proletar de pe Sena, În zadar, Înmormîntare în Siberia, Tăiatul lemnelor iarna, Cărătorul de saci, Curtea minerului* etc., ceea ce explică faptul că presa socialistă a prezentat, în schimb, cu claritate însemnătatea creației marelui artist transilvan, formulînd aprecieri cum sînt cele apărute în ziarul „Küzdelem", pe care timpul le-a validat pe deplin: „Tablourile și desenele lui Aurel Popp surprind cîteva aspecte din luptele gigantice ale muncitorimii, din care se înalță concepția despre lume și viață a artistului ca un program, ca un manifest cutremurător. Tablourile din război rămîn documente adînc gîndite și minunat realizate; locul lor va fi în muzeele viitorului, în acele expoziții în care adevăratul public al *tovarășului* Aurel Popp, muncitorimea le va înțelege pe deplin"[7].

Indiferent dacă a fost acceptat condiționat (ca în gazetele burgheze) sau a fost receptat cu entuziasm, fără rezerve (ca în publicațiile de stînga), articolele din presa vremii n-au făcut decît să confirme în scris ceea ce publicul clujean avuse posibilitatea să constate cercetînd lucrările în sălile expoziției: în 1921 Aurel Popp era unul dintre cei mai de seamă artiști ai vremii sale. Marele succes de la Cluj — cu care, orgolios din fire, Aurel Popp se va mîndri toată viața — nu schimbă natura relațiilor pictorului cu societatea vremii sale, societate care este consecventă în a-l izola și a-i nesocoti inițiativele generoase. Astfel, încercarea artistului de a deschide la Satu-Mare o școală de artă pentru copiii talentați ai celor

---

[6] G. OPRESCU, *Impresii despre expoziția de artă ardeleană*, în „Înfățirea", I, nr. 174 din 16 martie 1921.

[7] Apud RAOUL ȘORBAN și ZOLTÁN BANNER, *op. cit.*, p. 25.

săraci se izbește de nepăsarea și neînțelegerea mai marilor vremii. Cum gloria nu-i era suficientă pentru a asigura existența sa și a familiei sale, în toamna aceluiași an 1921 începe să se ocupe cu olăritul într-o fabrică de ceramică, unde vrea să se identifice cu destinul muncitorilor anonimi. „În semiobscuritatea modestei fabrici de ceramică din Satu-Mare — scria în 1922, în «Artele frumoase», N. Tonitza, pe care l-a atras în orașul din nord-vestul țării faima marelui confrate —, în huruiala aceea surdă a muncii umile și spornice, în atmosfera (aceea) a lucrului în care muncitorii se confundau cu materialul, de păreau ei înșiși de piatră, de ciment, de clisă, — Aurel Popp mi s-a înfățișat ca un apostol în mijlocul mulțimii trudnice și nădăjduitoare... / Auzisem de *pictorul* Aurel Popp ca de un «personaj» — și aveam acum în fața mea un *lucrător*... (...) / Dar Aurel Popp — cu figura de bronz sub pălăria mare de postav negru, pătată de uscate urme argiloase — m-a impresionat ca o vedenie, care ne revine de pe țărmurile unui imperiu al păcii, al muncii, al iubirii și al respectului religios pentru artă". Ieșiți din fabrică, cei doi pictori (legați apoi, de-a lungul întregii vieți, printr-o durabilă prietenie) vor sta de vorbă în atelierul lui Aurel Popp, „unde lumina largă și molcomă muia pînzele într-o baie de argint curat" și unde acesta îi declară lui Tonitza:

„Nu sînt pictor. Nu sînt deloc artist. Am crezut că sînt. Vremea m-a dezmințit și m-am întors — nu umilit, dar renăscut — acolo unde trebuie să se reîntoarcă toată lumea: la munca umilă și cinstită.

Arta e un lux, de o inutilitate dăunătoare, atîta timp cît nu ajută, direct și imediat, la sporirea și cristalizarea conștiinței în masele omenești, toate. O astfel de artă, adică o artă care să aibă avîntul unei predici și netezimea tăioasă a unei spade, nu putem face astăzi. Ne-ar închide. Și predica și spada sînt deopotrivă de primejdioase pentru «siguranța statului», cînd nu sînt puse în serviciul bandelor organizate care exploatează norodul.

Avem așa de mulți «artiști» în țara asta și pretutindeni. Așa de mulți și atîtea slugi! Făuritori de sosuri agreabile și picante pentru stomacurile putrede ale nababilor trîndavi.

Avem o artă coruptă şi corupătoare, o artă a parazitismului suprasatisfăcut. Ne-ar trebui una profundă şi tumultuoasă, vajnică, o artă în care să se oglindească formidabila frămîntare intimă din sufletul noroadelor toate, în care să clocotească strigătul după dreptatea cea mare, de mult aşteptată, şi vuietul năpraznic al forţei curate ce stă întemniţată în adîncuri.

Eu am încercat-o.

Societatea actuală nu primeşte însă o asemenea artă, care-i tulbură tihna intestinului gros şi-i strecoară în suflet o spaimă stupidă. Arta mea nu era făcută pentru bucuriile grase ale buricului şi nici nu se punea în slujba întunericului savant distribuit — ca un narcotic necesar stăpînirii — în obştea credulă şi bună...

Şi iată-mă reîntors la munca cea simplă, cea curată, cea fără nebunie: la munca muncitorului de străchini, pentru trebuinţele imediate ale vieţii.

În felul acesta, îmi ajut efectiv semenul, căci toată satisfacţia omului în aceasta se rezumă: să fie de folos oamenilor"[8].

Pentru a da mai mare pregnanţă efigiei în timp a artistului-cetăţean care a fost Aurel Popp, se cuvine consemnat aici că, în anii grei ai vremelnicei ocupaţii horthyste, a trăit nu numai retras din lume, ci şi retras în sine. A pictat numai rar, chinuit, puţin, n-a realizat lucrări reprezentative. Cînd, în 1943, Raoul Şorban doreşte să-i consacre o monografie în „Colecţia artiştilor români din Transilvania de nord"[9], artistul refuză. Caracterul patriotic al colecţiei, ca şi lupta intelectualităţii române pentru salvarea fiinţei neamului în teritoriile ocupate îi sînt bine cunoscute. Aurel Popp ştie însă, în acelaşi timp, că cenzura fascistă nu va tolera nici măcar vagi referiri la conţinutul real al operei sale, ceea ce va impedica orice

---

[8] N. TONITZA, *Scrieri despre artă*, cuvînt înainte de TUDOR ARGHEZI, culegere de texte, cu adnotări şi o prefaţă de RAOUL ŞORBAN, ed. a II-a, Editura Meridiane, Bucureşti, 1964, p. 145—146.

[9] În legătură cu lupta împotriva fascismului şi ocupaţiei horthyste a artiştilor şi intelectualilor care editau colecţia, v. MIRCEA ŢOCA, *Despre activitatea artiştilor români din părţile de nord ale Transilvaniei (1940—1944)*, în „Biharea", II, 1974, p. 201—211.

încercare de interpretare autentică și eficientă a acesteia: „. . . Nu cumva să gîndiți că sînt om încrezut și tare. Îmi știu și îmi cunosc toate slăbiciunile și mizeria . . . Dar împrejurările *de azi* nu sînt potrivite pentru *mișcări clare*. Dacă vrem să facem ceva, atunci să ne adunăm puterile așa ca strigătul nostru să ajungă pînă la cer și nu pînă la ceața mediocrităților“[10].

•

Cum am văzut, în anii de după Eliberarea patriei Aurel Popp și-a regăsit încrederea în menirea, în eficacitatea și în utilitatea artei sale. Continuînd să-și împartă cu obstinație timpul între proiecte pentru mari compoziții, cu care voia să salute înfăptuirile noii orînduiri sau să evoce gloriosul trecut al neamului, între redactarea unor scrieri cu caracter teoretic sau evocativ și între documentări în vederea unor noi și ambițioase lucrări, Aurel Popp se angajează în fond, într-o dramatică și cumplit de inegală cursă cu timpul, pe care vrea să-l înfrîngă sau să-l amăgească măcar, pentru a-și mai găsi răgazul necesar să lase moștenire noii orînduiri imaginile luminoase, mărețe, elocvente pe care le-a visat în deceniile confruntărilor și luptei cu un regim social injust. La 8 august 1960, la cinci zile după ce a împlinit 81 de ani, ne părăsește, lăsînd în urmă nu puține proiecte ori lucrări abia eboșate, precum și — pentru cei care au avut șansa să-l cunoască — amintirea unei excepționale personalități umane și artistice.

Timpul care a trecut de la moartea artistului nu s-a dovedit suficient pentru a face ca opera sa, cu o fizionomie atît de particulară, să ajungă să se bucure de receptarea și de audiența pe care le merită cu adevărat. Ampla expoziție retrospectivă Aurel Popp, organizată în 1966 de Muzeul de istorie din Satu-Mare a atras atenția publicului local și a unor specialiști, dar nu s-a bucurat de largul ecou pe care o merita. Nefiind, din păcate, itinerată în alte centre, așa cum s-ar fi cuvenit, amintita expoziție din 1968—1969 de la Muzeul de artă din Cluj oferea — prin ținuta și logica selecției — elemente prețioase

[10] Scrisoare din 26 februarie 1943. Apud RAOUL ȘORBAN și ZOLTÁN BANNER, *op. cit.*, p. 44.

pentru o înţelegere mai deplină, mai nuanţată şi mai adîncită a poeticii, a stilului şi a tehnicilor de lucru ale artistului tumultuos şi polivalent. Selecţia a avut în vedere toate laturile creaţiei sale, reuşind să ne ofere o imagine completă a mijloacelor cu care acesta s-a exprimat. Un stil direct şi substanţial, rafinat prin îndelungi experienţe şi reluări, un stil viguros şi bărbătesc, în stare să exprime idei şi atitudini, dar şi stări de visare, aceasta este ceea ce caracterizează pictura lui Aurel Popp, atît în lucrările cu tematică socială — cele mai numeroase în creaţia sa —, cît şi în peisaje, în autoportrete şi în scene de gen.

Temei războiului, artistul i-a consacrat un ciclu impresionant. De la schiţele în creion, făcute în tranşee, la marile compoziţii, drumul este cel de la notaţia realistă la imaginea-simbol. Cea mai cutremurătoare ni se pare aceea a *Noului Crist (Eroul necunoscut)* — din 1922 —, căzut peste reţeaua de sîrmă ghimpată, pe spate, frînt, cu mîinile agăţate parcă de lumina care se stinge pentru el, cu faţa în sus — în jurul căreia „soarele muribund punea o aureolă crîncenă, ca discul unui gît ghilotinat" aşa cum îl caracteriza N. Tonitza[11]. Imaginea singulară, tulburătoare, este gîndită şi rezolvată eficient în griuri terne, înnegrite, cu reflexe reci, într-o perspectivă stranie, în consens cu ideea. Toate pînzele finale pe tema războiului sînt concepute ca simboluri ale dezastrului mondial sau ale unor ipostaze ale acestuia: compoziţiile sînt îngrijit şi atent elaborate, cu elemente abil alese şi savant asamblate, cu ritmuri şi accente care să poarte irevocabil privirea spre simbolurile-cheie, cu o raportare măiestrită la aceste simboluri a dominantelor cromatice, tonale, de desen şi de lumină. Elaborate în atelier, uneori finisate mai tîrziu, aceste uleiuri comunică totuşi privitorului un acut sentiment al autenticităţii, al cunoaşterii nemijlocite şi al încorporării neintermediate în imagine a realităţilor cunoscute direct pe front, de-a lungul a patru ani ce păreau fără de sfîrşit. Calitatea aceasta este o consecinţă firească a faptului că, pentru a elabora compoziţiile, Aurel Popp foloseşte schiţele făcute în tranşee în momentele de trecătoare linişte dintre bătălii. Dintre

[11] N. TONITZA, *op. cit.*, p. 146.

schiţele păstrate, în expoziţia clujeană au putut fi, astfel, văzute desene în creion ca *Soldaţi legînd mături*, *Capelă*, *Tranşee inundate*, *Transportul muniţiei*, *În tranşee (Înaintînd în genunchi)*, 1916, *Ostaş mort*, 1917, sau în cretă sepia pe hîrtie ca *Bucătărie de campanie* şi *Tranşee în Wolhynia*, 1916. Tensiunea, temperatura evenimentelor şi atmosfera de reportaj grafic prompt şi direct se comunică apoi pînzelor, fie că este vorba despre *Atacul cu gaze* (lucrare nedatată), cu figurile îmbătrînite, bărboase şi chinuite ale soldaţilor pe care moartea chimică îi surprinde în tranşeele circumscrise de sîrme ghimpate, fie că este vorba de pînze ca *Atacul* şi *Cine-l ştie?*, începute în 1916 şi terminate în 1935, ambele înfăţişînd cumplitele bariere de sîrmă ghimpată împletită prin pădurea trunchiurilor de copac înfipte în parapete, despărţind — într-o sinistră geometrie — cadavrele, peste care plutesc stolurile macabre ale păsărilor de pradă. În prima lucrare prim-planul este invadat de cadavre şi se ridică greu, impasibil, strivind linia orizontului spre un cer de gheaţă, întunecat de zborul corbilor pregătindu-se flămînzi de atac. În *Cine-l ştie?*, absolut toate elementele compoziţiei din *Atacul* sînt reluate în aceeaşi asamblare şi dispunere şi cu aceleaşi dimensiuni, numai că păsările de pradă s-au rărit mult, iar pe restul elementelor trecerea timpului a aşezat implacabil semnele degradării: stîlpii barierelor au început să putrezească, sîrma să ruginească, iar cadavrele au devenit sărmane schelete înfricoşătoare cu cizme şi veşminte putrezite, printre care trece, ca o arătare, o femeie cu faţa răvăşită, cu părul despletit şi cu un copil zbătîndu-se în braţe. În sfîrşit, tema îl solicită pe Aurel Popp şi în calitatea sa de sculptor, *Le vrai vanquer (Adevăratul învingător)*, o lucrare în bronz de prin 1923, ce înfăţişează un vultur imens aşezat greoi pe cadavrul unui tînăr ostaş, constituindu-se ca un terifiant memento, al cărui înţeles nu poate scăpa nimănui.

Lucrările avînd ca tematică nedreptăţile sociale cunosc şi alte mijloace de exprimare. Astfel, transfigurarea mitică a subiectelor conferă simbolului un grad mai mare de generalitate. Efortul teribil al omului în procesul producţiei capitaliste, solidaritatea în muncă, dar şi atmosfera tristă a unei vieţi de privaţiuni sînt motive a căror expresie plastică dobîndeşte note patetice, grave, de gene-

roasă comunicabilitate în *Industria capitalistă*, 1927, *Bolovanul*, 1921, *Familie, Pescarii scot năvodul*, 1926, *Tăietori de lemne (Rostogolirea trunchiului)*, 1928. În aceste lucrări, ca de altfel şi în altele ca *Înmormîntarea proletarului* (1928), unele elemente ale reprezentării provin — filtrate de sensibilitatea şi de inteligenţa unei puternice personalităţi artistice — din arsenalul expresionismului. Măiestrit rezolvate cromatic, devenind adesea simfonii ale cîte unei dominante cromatice, bogate ca gamă şi vădind cîteodată (această caracteristică fiind, este drept, neexpresionistă) preferinţe pentru culorile deschise, luminoase, compoziţiile lui Aurel Popp pe teme sociale prezintă armătura unui desen cu tensiuni paradoxale şi cu asprimi de detaliu înscriind accente şocante în textura cromatică, desen care asigură personajelor proletare o monumentalitate ameninţătoare, de neconfundat şi de neuitat.

După Eliberare, tema muncii revine în numeroase lucrări ca *Elanul, Seceriş, Electrificarea, Doborîrea copacilor*, în care, prin monumentalitatea complexă a compoziţiei, prin valorarea superioară, cu aleasă măiestrie, a suprafeţelor, prin ritmica mişcării şi a gesturilor, prin sentimentul de robustă vitalitate şi al împlinirii muncii, pictorul exprimă, cu aceeaşi exemplară exigenţă a selectării mijloacelor, adeziunea sa la noile realităţi socialiste. Autor al unei compoziţii în ulei, din 1935, înfăţişîndu-l pe *Vasile Lucaciu*, precum şi al unor lucrări de grafică cum sînt *Vincenţiu Babeş (Proiect de monument)* din 1932 şi *Ardealul (Proiect de monument)* din 1939, Aurel Popp realizează în perioada succesivă Eliberării ţării amintitele proiecte pentru compoziţii istorice, impresionante prin programul poetic ambiţios şi prin vastul suflu epic, pe care însă n-a mai reuşit să le finalizeze din cauza vîrstei înaintate şi a sănătăţii şubrezite.

Cuprinzînd şi o serie de alte lucrări, expoziţia retrospectivă de la Muzeul de artă din Cluj oferea, de pildă, prilejul unei cunoaşteri directe a portretelor pictate de artistul de la Satu-Mare, printre care — prin savoarea caracterizării, prin bogăţia şi fineţea descripţiei vieţii interioare a modelului — se impun *Autoportretele* din 1937 şi cel din 1941. Din mica, dar sugestiva selecţie de peisaje, se putea, de pildă, remarca inefabila *Simfonie verde*

(Primăvara), cu tonuri diafane şi cu transparenţe savante, alături de peisajele din Baia Sprie, pe ale căror culori — transpuse de pe paleta unui mare pictor — lumina vibrează cristalin, cu diferenţieri tonale de rară fineţe.

Forţă vulcanică şi gingăşie infinită, iată două coordonate nu tocmai afine, între care — de-a lungul a cinci decenii — s-a închegat în timp opera unuia dintre cei mai înzestraţi şi mai combativi pictori din istoria plasticii româneşti a acestui veac.

(1969)

UN RAPSOD AL CELOR OBIDIȚI: ION VLASIU

Cînd, în 1942 — în București, unde se stabilise de cîțiva ani —, deschidea, în Sala Dalles, o cuprinzătoare și reprezentativă expoziție de sculptură, pictură și desen, Ion Vlasiu era deja, la un deceniu de la debutul său transilvan, o personalitate marcantă a plasticii românești, cu un stil, o viziune și un program definite cu o siguranță și o claritate care îi asigurau un loc cu totul distinct printre colegii săi din Capitală. De la nu cu mult mai tinerii săi dascăli și mai ales de la Ladea[1], Ion Vlasiu preluase o atitudine de o exemplară responsabilitate față de condiția și, mai ales, față de necesara finalitate a creației sale, și una și alta constituindu-se ca firești consecințe și ca reflexe, pe un plan superior, a condiției însăși și a sensului intim a vieții sale de urmaș a numeroase generații de țărani năpăstuiți de nedreptățile sociale și naționale din Transilvania străbună. Comentată de

---

[1] Chiar dacă — într-o aproape freudiană răzvrătire timpurie (nepotolită apoi de-a lungul deceniilor) împotriva celui care i-a determinat în chipul cel mai evident formarea spectaculoasă și rapidă a stilului — Vlasiu scriitorul s-a străduit să-l plaseze la o cît mai mare distanță față de Ladea pe Vlasiu sculptorul, acesta din urmă nu poate scăpa întotdeauna de fascinația talentului, forței și personalității cu totul singulare a bănățeanului. Astfel, evocînd perioada debutului său de la Tîrgu-Mureș și Cluj și prezentînd ciudățeniile celui ce îi fusese dascăl într-ale sculpturii, în proza autobiografică Vlasiu găsește formulări de cuceritoare sinceritate pentru a ne comunica cît de intens trăia sub vraja geniului lui Ladea: „Era și el încă destul de tînăr, dar făcuse studii la Paris și lucra cu mare îndrăzneală. Lucrările lui mă obsedau ca niște stranii viziuni tulburătoare. Nu le înțelegeam și nici nu încercam să le judec. Îmi plăceau cum îți plac stîncile, pentru puterea și gravitatea închise în ele". ION VLASIU, *Drum spre oameni*. Cu 10 reproduceri hors-text, după sculpturi vechi ale autorului, Editura pentru literatură, București, 1961, p. 12.

Tudor Vianu („Revista română"), Ernst Verzea („Viața"), Alexandru Tohăneanu („Acțiunea"), George Oprescu („Universul"), Tache Soroceanu („Citadela"), N. Tatu („Ardealul"), C. Bivolaru („Tinerețe" și „Bucovina literară"), Ion Frunzetti și Vasile Netea („Vremea războiului"), Vilhelm Beneș („Dacia"), Petru Comarnescu („Revista fundațiilor regale") etc., manifestarea de la Dalles atrăgea atenția, printre altele, asupra militantismului nedisimulat al unui artist în sufletul căruia era necontenit prezentă imaginea tragediei de atunci a pămîntului, oamenilor și culturii din Transilvania vremelnic ocupată:

„Ion Vlasiu — scria Miron Radu Paraschivescu — se numără, hotărît, printre sculptorii de întîia mărime a României tinere. Stăruie în firea lui de țăran, o dreaptă asprime și o gingășie crudă, cărora singure piatra, volumele și dalta știu să le afle limbajul cuvenit. Încruntarea mută și chinuită, ca și lumina deschisă de cîntec unduios și legănat, el le traduce cu inteligență plină și mînă sigură, în formă statuară, evocativă, densă.

De-ar fi să amintim numai de tripticul Horea, Cloșca și Crișan, de acel sever chip al «moșului», ori obrazul coclit și strîns într-o mută încordare al lui Octavian Goga, și încă ar fi de ajuns pentru a recunoaște în arta lui Ion Vlasiu poziția luptătoare a feciorului de iobag, înălțat la o conștiință ce tinde spre unitatea conceptului istoric, protestatar și demn în fibra lui cea mai străfundă.

După cum, în cîteva marmore și pietre de alabastru, artistul a tradus o melodie dibuită învolburat și cald, cu aceleași burice ale degetelor care trebuie s-o fi ales din găurile unui flaut pastoral, Ion Vlasiu sculptează povești și încremenește o chemare care sînt ale unui neam întreg de pălmași, domoli în blîndețea bucuriei, viforoși și aprigi în sfînta și tulburata lor răzmeriță. Acest dualism, fețe ale aceluiași întreg care este sufletul popular, Ion Vlasiu le-a scris în sculptura lui cu o forță ce trece peste meșteșug, de-a dreptul în memoria sîngelui, a gustului și inteligenței unui neam de țărani.

Fiindcă lecția pe care acest artist o prilejuiește astăzi constă în afirmarea unui suflet național prin valorile lui permanente, singulare și unice, și tocmai de aceea universale: zăcămînt latent al unei tinere biologii și lumina

tare a conştiinţei poporului împilat şi protestatar. Iar dacă e vorba de acea mult trîmbiţată şi atît de puţin desluşită «artă naţională», apoi expoziţia lui Ion Vlasiu aduce plasticei noastre o vie mărturisire de credinţă, un îndreptar şi un făgaş mai mult"[2]. La realizările acestea Vlasiu a ajuns treptat şi trudnic, prin confruntări cu genuri şi cu unelte felurite ale creaţiei, prin selectări laborioase şi severe şi prin elaborări neobosite ce vizau, în egală măsură, formularea cît mai coerentă a unui program ideologic, ca şi făurirea, consolidarea şi finisarea unui stil personal şi viguros, distinctiv şi capabil să exprime o gamă cît mai largă de idei şi de sentimente, stil ce se voia aşezat solid în prelungirea celor mai bune tradiţii ale artei autohtone, dar şi beneficiar a ceea ce era rezistent şi încărcat de sens în inovaţiile plasticii europene a vremii. Împreună, aceste calităţi contribuiau la punerea în evidenţă a maturizării timpurii şi sigure a artistului. „Ne-am regăsit încă o dată — scria Tudor Vianu în cronica la expoziţia de la Sala Dalles — în faţă cu puternicele şi expresivele modelaje, în care recunoaştem ceva din energia şi dîrzenia caracterului ardelenesc, adus prin opera sculptorului la o nouă manifestare şi conştiinţă de sine. Busturile lui Horea, Cloşca şi Crişan par a fi tot atîtea colţuri de stîncă prăvălite de pe înălţimile Munţilor Apuseni, şi în aspra tensiune a trăsăturilor lor, deopotrivă cu a sculptorului care se reprezintă pe sine, într-un impresionant autoportret, energii mult încercate îşi strigă voinţa lor de viaţă. Din nefericire, busturile eroilor ardeleni ne-au fost înfăţişate în materialul oarecum neautentic al gipsului, în timp ce inspiraţia care le susţine cere realizarea în piatră cu tot ce aduce ea ca luptă patetică a luminei cu materia"[3].

De la acest prim moment de apogeu, viaţa şi opera lui Ion Vlasiu au continuat să rămînă exemplare prin luciditatea şi prin consecvenţa opţiunilor, prin perpetuitatea şi prin forţa demersurilor, prin triumful voinţei inflexibile şi prin afirmarea unei tării sufleteşti pe care le

---

[2] MIRON R. PARASCHIVESCU, *Expoziţia Ion Vlasiu*, în „Timpul", VI, nr. 1724, din 25 februarie 1942, p. 2.

[3] TUDOR VIANU, *I. Vlasiu*, în „Revista română", II, nr. 1—3, 1942, p. 133.

pot asigura — susținute și alimentate — numai cunoașterea deplină și numai asumarea conștientă, responsabilă a propriei meniri. Cu alte cuvinte, Vlasiu a rămas o prezență activă, dinamică, spectaculoasă în viața cultural-artistică a țării prin calități — solid forjate împreună de tumultuoasa sa personalitate — care au constituit întotdeauna apanajul nobil al singularului profil spiritual și moral al creatorului transilvan.

Figură ilustră printre atît de numeroasele personalități prin care Transilvania celor mai bine de șase decenii scurse de la Marea Unire din 1918 și-a asigurat un rol de prim rang în geneza, în configurația și în impunerea internațională a celor mai strălucite valori ale culturii și artei românești contemporane, sculptorul, pictorul, graficianul și scriitorul Ion Vlasiu a rămas, în alți termeni, indisolubil legat de lumea oamenilor simpli de unde a pornit și unde a început să se formeze. Trecut, cu ochii minții și sufletului larg deschiși înțelegerii și asimilării critice, prin centrele artistice ale Apusului, angrenat cu entuziasm și fără ostenire în activități felurite, cu o vastă cuprindere și presupunînd ample deschideri intelectuale, mobilitate spirituală și nesecate resurse, artistul și-a păstrat (și după stabilirea sa, în 1935, în București) nealterată și neamendată calitatea de fiu al satului transilvan, depozitar și continuator al unor tradiții mirabile, cu o vechime pierzîndu-se în negura timpurilor, precum și calitatea de cîntăreț, de aed — în sensul clasic, cu cele mai felurite mijloace — al oamenilor, al faptelor și al atitudinilor care au făcut din satul transilvan o vatră a unei mari, durabile și autentice civilizații, destinîndu-i rolul privilegiat de a asigura prin timpul, nu o dată dramatic, al istoriei dăinuirea unui sistem de valori cu ierarhii temeinic alcătuite și îndelung verificate.

Sculptorul nostru s-a născut la 6 mai 1908 în comuna Lechința din județul Mureș, într-o familie de plugari. Copilăria sa a fost nefericită, pierzîndu-și foarte timpuriu ambii părinți: tatăl său, Ion, dispare în timpul primului război mondial, iar mama sa, Maria, se prăpădește în 1918. După ce urmează șase clase primare în comuna natală, învață — aidoma lui Eugen Szervátiusz (cu cinci ani mai vîrstnic, rămas și el orfan de timpuriu) — tîm-

plăria la Școala de arte și meserii din Tîrgu-Mureș (1922—1927), reușind să completeze astfel cele aflate și însușite despre prelucrarea lemnului de la oamenii din sat. După ce își cîștigă o vreme pîinea zilnică în condiții dintre cele mai grele[4], are apoi șansa de a face, timp de trei ani (1929—1933), studii de sculptură la proaspăt înființata Școală de arte frumoase de stat din Cluj, la secția de sculptură artistică, unde l-a avut ca dascăl pe Romul Ladea, unul dintre marii sculptori români ai acestui veac, de numele căruia se leagă o necesară și salutară înnoire a mijloacelor de exprimare, prin reluarea și reinterpretarea unor procedee și, mai ales, a unor viziuni proprii artei noastre țărănești. Din această perioadă, tînărul Vlasiu abordează cu același interes toate materialele și tehnicile sculpturii, experimentînd necontenit, iscodind febril noi resurse expresive și ideatice. Satul i-a trezit de timpuriu și gustul pentru culoare, iar ambianța școlii clujene — unde activau, cu recunoscut prestigiu, Catul Bogdan, Aurel Ciupe și Anastase Demian — i-a canalizat interesul și i-a catalizat resursele native în sensul abordării timpurii a picturii. Înscriindu-se pe linia tradițională a cromatismului românesc, Ion Vlasiu a cercetat sistematic și resursele lexicale ale desenului, lucrînd în ulei, guașe, tempera, acuarelă și desen colorat.

---

[4] M. BENIUC, *Cartea românească. Ion Vlasiu, Am plecat din sat, Sighișoara, Editura Miron Neagu, 1939*, în „Țară nouă" I, nr. 2, din 28 mai 1939, p. 2 comentează cu pertinență, competență și admirație scrisul militant al artistului: „Toate frămîntările, fie personale, fie ale altora, tot cadrul social și natural în care se desfășoară tinerețea grea a lui Ion Vlasiu, sînt descrise și povestite cu o plasticitate uimitoare. Mai dau o singură mostră, de pe vremea cînd autorul cărții «Am plecat din sat» era lucrător în atelierele căilor ferate la Cluj. E vorba de cei cu care lucra cot la cot: «Oamenii aceștia n-aveau ochi, n-aveau urechi, n-aveau inimă. Pe dinafară erau negri, pe dinăuntru erau negri. Măruntainele lor erau înnegrite și putrezite în fumul de cocs și huilă. Inima lor era neagră de obidă, de revoltă, de ură. Plămînii, ficatul, fierea, totul era negru!... Scuipau negru! Cînd scuipau sînge era tot negru!... Și scuipau pe unde se nimerea. Pe bucăți de lemne, pe pietre, pe vagoane, pe linii, pe traverse. Scuipatul era negru, amestecat cu sînge negru». În această neobișnuită putere descriptivă se trădează pictorul și modelatorul Vlasiu Transpusă la nivelul literar, vigoarea sa artistică a rămas aceeași, poate mai naturală chiar, mai nealterată de contigență. Sînt acestea daruri de care orice literat ar putea fi mîndru".

Debutează în 1932, cînd deschide — la magazinul „Fodor“ din Tîrgu-Mureş şi la Sala Prefecturii din Cluj — două expoziţii de sculptură, care atrag atenţia contemporanilor asupra unui talent autentic şi a unei remarcabile forţe de creaţie. După două expoziţii de sculptură Ion Vlasiu sînt deschise în 1933 la Cluj — pe str. Universităţii nr. 3 şi în atelier— şi o a treia la Bucureşti, în 1934; în acest din urmă an artistul organizează şi două expoziţii de sculptură şi desen colorat la Cluj, în atelier, şi la Timişoara. Sculptură şi desen cuprinde şi expoziţia deschisă în 1935 la Cluj, în Piaţa Unirii nr. 9. O amplă expoziţie de sculptură, deschisă în 1936 la Sala Mozart din Bucureşti, va fi urmată de expoziţia de pictură găzduită, în 1938, la Paris la Galerie Contemporaine. Despre aceasta din urmă, Jane de Reynière scria în „Génie français“: „L'exposition Ion Vlasiu, Galerie Contemporaine, 36, Rue de Seine, remplissait d'autres salles de toiles diverses mais toutes exprimaient la même richesse de tons et la même délicatesse de conception. Fleurs précieuses, paysage parisien, un nu aux valeurs très justes, charment nos regards. Nous sommes émus par une *Descente de Croix* d'une franche sincérité. Aquarelles et dessins confirment le talent si personnel de Ion Vlasiu“[5]. O nouă expoziţie cuprinzînd în exclusivitate picturi se va deschide numai peste două decenii, în 1958, la Sala Dalles din Bucureşti. Între timp însă, înfăptuirile lui Ion Vlasiu în acest domeniu vor deveni tot mai bine cunoscute. Prezentate în expoziţii alături de sculpturi şi de desene, uleiurile şi guaşele sale vor trezi admiraţia unor exegeţi competenţi, care vor saluta — cum va face, de pildă Petru Comarnescu în 1942 — încercarea programatică, inteligentă şi inspirată, de valorificare permanentă, superioară a structurilor iconografice, a modalităţilor de abstractizare şi de sintetizare, a procedeelor simbolice şi decorative ale artei populare româneşti: „În guaşe şi uleiuri, d. Ion Vlasiu cultivă viziunea fragedă, decorativă şi oarecum schematică a iconografiei populare, din care scoate minunate compoziţii, care uneori par icoane pe sticlă sau fresce vii din biserici de ţară. Pasta e plină de sevă şi materialitate, avînd

[5] Citat în catalogul expoziţiei *Ion Vlasiu* deschisă în martie 1976 la Sala Dalles din Bucureşti.

parcă o calitate florală, un duh vegetal, ceea ce face ca și cele mai simple compoziții, în care perspectiva și volumul nu interesează, să pară totuși concrete, vii, fragede. În guașele acelea cu sfinți, femei și copii, grupați în atitudini care le ritmează liniile și gesturile și împlinesc jocul coloristic, găsim tot un artist care, pornind de la frumusețile naturii și ale tradiției țărănești, știe să le transpună în forme culte, fără a pierde izul și forma lor elementară"[6].

Începînd însă din 1932, cea mai mare parte a efortului de creație al artistului s-a concentrat asupra sculpturii. Chiar dacă au fost însoțite de picturi și de desene, în expozițiile deschise, în 1942 și 1944, în București, la Sala Dalles, și în 1957 la Sala Magheru, lucrările de sculptură ale lui Ion Vlasiu erau acelea care, de la întîia privire, ca și apoi, la o cercetare mai atentă și mai temeinică, dominau prin număr, prin complexitatea problematicii plastice, ca și prin calitatea artistică generală a elaborărilor. Încă de la prima dintre aceste expoziții, critica — prin pana lui Ion Frunzetti, unul dintre cei mai consecvenți exegeți ai operei lui Vlasiu — a atras atenția asupra faptului că, în fond, în contextul sculpturii românești, lucrările plasticianului transilvan impuneau cu vigoare un stil de aleasă personalitate și distincție: „D. Vlasiu vede planurile larg, decis, secant. Sculptura d-sale, deși realizată prin «punere», prin adăugare, în gips, este o sculptură pentru *piatră*, pentru *tăierea directă*. Incisiv și puternic, d. Vlasiu vede arhitectura fizionomiei umane, în funcție de solul originar, stîncos, care a produs toți eroii săi ardeleni. Horia, Cloșca, Crișan, Avram Iancu, sau chiar eroul anonim, țăranul ardelean, materializat în figura unchiului său, d. Vlasiu îi gîndește ca pentru a fi tăiați direct în stîncă (...). D. Vlasiu mărturisește o căutare a tranziției de la *brut* la *prelucrat*, de la *anorganic* la *organizat*, de la *haotic* la *creat*, tranziție în care stă însuși actul demiurgic"[7]. Participant, din 1936, la aproape toate saloanele oficiale și la expozițiile anuale

---

[6] PETRU COMARNESCU, *Ion Vlasiu*, în „Revista fundațiilor regale", IX, nr. 8, august 1942, p. 496.

[7] ION FRUNZETTI, *Cronica plastică. Dalles-ul în februarie*, în „Vremea [războiului]", XIV, nr. 639, din 1 martie 1942, p. 12.

de stat, prezent la numeroase expoziţii colective deschise în ţară şi în străinătate, inclus în cele mai semnificative selecţii de artă românească prezentate în centre importante de pe toate continentele, Ion Vlasiu şi-a legat, în ultimele decenii, numele în primul rînd de făurirea unor remarcabile şi impunătoare creaţii sculpturale. Distins cu premiile „Astra", în 1939, şi „A. Simu", în 1942, pentru sculptură, Artist emerit din 1964, Ion Vlasiu este autorul unor însemnate lucrări de artă monumentală amplasate la Cluj, Bucureşti, Blaj, Galaţi, Sighişoara etc., precum şi al altora găzduite de cele mai de seamă muzee ale ţării. Două însemnate expoziţii retrospective au fost organizate la Sala Dalles din Capitală în 1967, cu lucrări de sculptură şi cu desene, precum şi în 1978, cu lucrări de pictură.

Personalitate umană energică şi tumultuoasă, păstrînd în cea mai intimă fibră a fiinţei sale cultul muncii, al trudei zilnice, artist proteic şi polivalent, creator inspirat şi fecund, Ion Vlasiu s-a afirmat în proză ca un creator cu bogate resurse epice, pasionat să fructifice literar o cuprinzătoare şi intensă experienţă de viaţă. Intitulată semnificativ, prima sa carte, apărută în 1928 la Editura Miron Neagu din Sighişoara, a fost încununată, în cursul anului următor, cu Premiul pentru literatură al Academiei Române. Au urmat alte volume de proză, apoi, reeditată în 1957, prima carte a fost integrată unei trilogii autobiografice (în care critica a văzut un Bildungsroman) cuprinzînd şi *Drum spre oameni* (1962) şi *O singură iubire* (1965). După un volum de *Amintiri,* tipărit în 1942 în Editura fundaţiilor regale, în deceniul al optulea apare un fel de jurnal în trei volume, intitulat *În spaţiu şi timp* (I, 1970; II, 1972; III, 1973), nelipsit de grăitoare accente polemice. Ilustrate cu reproduceri ale lucrărilor sale de sculptură, cărţile transfigurează, cu ales meşteşug, etapele unei biografii reale, restituindu-le cititorului atît ca fapte în sine, cît mai ales ca modalităţi prin care s-a format, a evoluat şi s-a rafinat în timp o marcantă personalitate de creator. În paginile scrise de Vlasiu nu lipsesc autoexegezele creaţiei sale plastice, profund iluminante (să notăm aici că, editînd în 1933, împreună cu un grup de amici, singurul număr al singurei publicaţii transilvane de avangardă, „Harold", artistul a condus mai

tîrziu, ani de zile, cu competență revista „Arta plastică"), după cum nu sînt neglijate raporturile, de atîtea ori stimulative, cu cei care i-au fost contemporani ori proiectarea feluritelor momente biografice pe ecranul dramatic și contradictoriu al evenimentelor majore ale vremii. Ca în cazul sculpturii și al picturii, se confirmă, și în cazul scrisului faptul că, începînd de la debut și continuînd, cu pilduitoare constanță, pînă în prezent, Ion Vlasiu și-a închinat toate forțele de creație omului, așa cum singur mărturisea în 1978, într-un interviu cu Marina Preutu: „Îmi place să înțeleg omul (și pe mine ca atare) legat de societatea în care trăiește, cu care are relații, de un caracter sau altul, dar hotărîtoare pentru destinul său. Asta înseamnă să fii pătruns de sensurile contemporane ale existenței, pe care le adîncești, definindu-le și definindu-te și pe tine ca personalitate. Nu pot concepe omul singur, nu sînt nici adeptul unui individualism excentric. Ceea ce se rupe de colectivitate, ceea ce se depărtează prea mult riscă să se piardă. Am înțeles arta ca o punte între oameni, ceea ce și este"[8].

Urmaș al generațiilor de țărani transilvani, Ion Vlasiu cultivă în pictură exprimarea directă, plină de prospețime, metaforele cu subliniat sens epic, expresivitatea stilizărilor și concentrărilor exprimate de un desen esențial și parcimonios, alături de exuberanta vioiciune și strălucire a veșmîntului cromatic. Acuzînd, în sensul cel mai bun al cuvîntului, însușiri decorative, neocolind deducerea unor motive din structurile compoziționale ale artei noastre populare, în măsură să confere relief tactil suprafețelor, pictura lui Vlasiu poartă și ea cu distincție amprenta unui stil de neconfundat. De regulă, tablourile artistului sînt compuse în cicluri, cu intenția vădită de a se putea asigura ansamblurilor cuprindere, nu ca suprafață, ci ca spațiu suficient de înglobare, de concentrare și de suprapunere a sentimentelor și a atitudinilor spirituale iscate de motivul inspirator în sufletul artistului, precum și ca posibilitate de a reține cît mai multe ipostaze semnificative ale metamorfozelor acestui motiv.

---

[8] MARINA PREUTU, *„Îmi place să înțeleg omul legat de societatea în care trăiește" ... Convorbire cu sculptorul Ion Vlasiu*, în „Scînteia", din 2 martie 1978, p. 4.

Tematica însăşi a ciclurilor şi-a dovedit, de-a lungul anilor, bogăţia: locuri şi oameni reprezentativi pentru satul transilvan, viziuni rustice tradiţionale şi ipostaze pitoreşti ale noului, marea schimbătoare şi mereu aceeaşi ori munţii cu o demnitate ancestrală analoagă cu aceea a oamenilor, flori de cîmp şi modeste naturi statice etc. Cu adevărat definitorie este însă bogăţia soluţiilor, consecinţă a nestinsului şi cuceritorului freamăt interior, a capacităţii artistului de a activa mereu alte straturi ale unei sensibilităţi adînci, care i-a dublat în permanenţă inteligenţa vie şi neliniştită. Rafinîndu-şi prin timp meşteşugul, pictînd pe toate meleagurile ţării, dar mai ales la Bistra, Vlasiu a transpus pe pînză, în anii din urmă, imagini care — dincolo de căldura, intensitatea şi simfonismul acordurilor cromatice, au, toate, calitatea de a introduce în circuitul valorilor naţionale locuri, oameni, fapte istorice sau momente ale vieţii contemporane ilustrînd vechimea, complexitatea şi viabilitatea civilizaţiei satului transilvan. Pe bună dreptate, Marina Preutu observa în legătură cu lucrările incluse în cuprinzătoarea expoziţie din 1968 că: „Locuri şi oameni, clipe de meditaţie şi de muncă, măreţia şi demnitatea ancestrală a oamenilor satului ardelean sînt readuse de maestrul Vlasiu, pentru privitorul de azi, pline de o fabuloasă încărcătură materială. Ample şi viguros expresive ne apar compoziţiile cu tematică istorică tocmai pentru că morfologia creată sugerează mari înfruntări de forţe, un dinamism al încleştării lor — semne plastice declanşînd în mod nemijlocit însuşi dinamismul psihic al privitorului. Pasta colorată, densă şi preţioasă, puternice contraste de lumini şi umbre cu subordonarea formei faţă de aceste contraste contribuie, dincolo de evocarea lui Horea, Cloşca, Crişan, Iancu, Bărnuţiu sau Bălcescu, la descifrarea unor înţelesuri adînci ale existenţei noastre istorice“[9].

Inteligenţa vie şi neliniştită, dublată de o delicată sensibilitate, permanenţa iscodirii, simbioza sensibilităţii cu luciditatea intelectualului de rasă sînt mai pregnante, mai vizibile şi mai uşor de sesizat în cazul sculpturii. În realizările sale cele mai semnificative, Ion Vlasiu continuă — în forme purtînd amprenta originală a unei mari

---

[9] Loc. cit.

personalităţi — tradiţia pe care a inaugurat-o Romul Ladea în direcţia creării unei tipologii populare reprezentative, simbolizînd atît puterea şi tenacitatea luptei ţărăneşti, cît şi propensiunea pentru anonime, dar durabile fapte de cultură *(Toma Alimoş, Cronicar)*. Compuse pe elansate şi grăitoare verticale, tăiate cu barda în trunchiuri noduroase de copac, ascunzînd sub suprafeţele aspre tensiuni răscolitoare, figurile cioplite de Vlasiu în lemn la începuturile activităţii sale, ca şi în anii din urmă, se leagă de o viziune populară, în cadrul căreia realul se îmbină cu imaginarul, istoria cu mitul, firescul cu fabulosul, detaliul concret cu stilizarea absractizantă, îmbinarea selectivă şi măiestrită a elementelor generînd impresionante semne monumentale ivite în calea timpului *(Stihiile trecutului, Tripticul eroilor, Coloană, În veşnicie, În prietenie, Păsările-suflet, Stihiile războiului)*. Concepute în planuri mari, sintetice, cu volumele riguros decupate şi cu suprafeţele şlefuite cu fineţe, sculpturile în marmoră se integrează, la rîndul lor, într-o viziune mai lirică, mai bogată în sentimente duioase şi delicate, elogiind frumuseţea clasică a formelor şi fizionomiilor, precum şi trăinicia unor sentimente adînc umane *(Mireasă, Paşii copilului, Mamă cu fată, Omagiu soţiei mele)*, creînd serii de frumoase portrete feminine *(Chip de fată, Actriţă, Muză)* sau concepînd stilizarea ca un mijloc eficient de a pune în evidenţă eleganţa formelor esenţiale *(Peşte, Puiu, Himeră)*. Valorificînd asperităţile suprafeţei şi sintetizînd forma în compoziţii ovale, lucrările în piatră cuprind o serie memorabilă de portrete interiorizate *(Decebal, Michelangelo, Autoportret)* sau alcătuiesc şi ele semne de concentrată expresivitate, cele mai multe lăudînd din nou, cu un timbru aparte, lumea de legendă, memoria istorică sau universul contemporan al satului transilvan *(Somnul ţăranilor, Masa lui Pintea, Legendă, Mirabila sămînţă — omagiu lui Blaga)*. Cu adevărat relevabilă, forţa epică a talentului lui Vlasiu reuşeşte să se valorifice însă în cel mai înalt grad în lucrările elaborate prin modelare, reunind — după cum se poate constata — două categorii distincte. Prima categorie cuprinde grupurile compoziţionale cu mai multe personaje, realizate cu vervă şi cu savoare, sub impulsul fericit al inspiraţiei, grupuri în care atitudinea şi caracterizarea sînt

intim impregnate de umorul eposului popular *(Maternitate, Ion Creangă)*, Cea de a doua categorie reunește lucrările de inspirație istorică, în care alături de busturi *(Decebal, Horea, Cloșca, Crișan, Avram Iancu, Octavian Goga, Sadoveanu, Bacovia, Perpessicius)* sînt cuprinse monumente de mari dimensiuni, cu personaje impunătoare, înscrise în verticale expresive, simboluri fericite ale unei exemplare demnități și ale rosturilor adînci dovedite de întreaga noastră existență istorică. Între acestea, cel mai de seamă loc îl ocupă *Momentul Horea, Cloșca și Crișan*.

Pentru a cunoaște geneza acestei lucrări, se cuvine să ne întoarcem în timp cu cîteva decenii, într-o seară a anului 1932, cînd tînărul Vlasiu își plimba (nu întotdeauna pe deplin lămurite, dar necontrazis patetice și îndrăznețe) visele și revolta printr-un Cluj unde simțea adesea că se sufocă. Piața Libertății de azi, *square*-ul impunător și ordonator al centrului istoric al bătrînei urbe de pe Someș, îi amintește un trecut care, pentru înaintașii săi, a fost cel al năpăstuirii. De aceea, clădirile, monumentele mai mult sau mai puțin autentice, sînt învăluite silnic în gluga unui simbolism lipsit de măreție și de orice dimensiune mitică: „Se înnopta. Catedra lui Matia, neagră și mare, părea o cetate sinistră. Pe calul de bronz, Craiul Matei, învelit în platoșe, sta țeapăn, înfruntînd întunericul“. În piața unde, pe atunci, se afla și copia sculpturii romane antice, o schimbare ar fi totuși posibilă în imaginația înflăcărată a tînărului și ambițiosului sculptor. Nerăzbunate încă pe deplin, tragicele umbre de martir ale lui Horea, Cloșca și Crișan încep deja să-l urmărească și îl determină să întrevadă simboluri noi, mai drepte, mai cinstite și mai nobile, care să schimbe configurația întregii piețe, apropiind-o mai mult de istoria reală a acestor pămînturi: „«Lupoaica», mamă patetică, îi alăpta pe Romulus și Remus. / «Aici, pe locul Lupoaicei, mă gîndeam eu, ar trebui ridicată statuia lui Horea. Poate am s-o fac eu . . .»“[10].

Tumultuoasă, uneori contradictorie, dominînd teritorii vaste ale plasticii și literaturii, activitatea de creație a

---

[10] ION VLASIU, *op. cit.*, p. 24.

lui Ion Vlasiu din deceniile succesive momentului evocat în *Drum spre oameni* va rămîne constant sub semnul de taină al visului, dorinței și speranței de a închina un monument demn de ei eroilor de la 1784. Lărgirea succesivă a informațiilor documentare, dar mai ales confruntarea continuă cu materialele și procedeele felurite ale sculpturii, sugerează, duc cu necesitate și impun, în etape, soluții de o forță, o personalitate și o noutate, care nu pot scăpa celor mai avizați dintre exegeți. Astfel, chiar și în prefața la albumul *Vlasiu* publicat în Editura Dacia, prefață datată 4 ianuarie 1972, Ion Frunzetti mai consideră încă de datoria lui să atragă atenția că: „. . . în al patrulea deceniu al acestui veac, cînd Paciurea se stingea, Ion Vlasiu era dintre cei ce constituiau sîmburele viitoarei dezvoltări a artei românești statuare: inovatorii, în acest domeniu, se numeau Romul Ladea, Milița Petrașcu, Mac Constantinescu, Ion Grigore Popovici; cîțiva, între care Vlasiu s-a ilustrat cu primele lucrări“[11]. Însemnătatea, valoarea și cuprinderea contribuțiilor lui Vlasiu din acest deceniu de răscruce n-au scăpat însă, cum am văzut, comentatorilor numeroși ai expoziției deschise de sculptorul transilvan în 1942 în Sala Dalles. Pentru nimeni nu mai era un secret faptul că, reînviind în piatră, lemn sau bronz figuri impunătoare de eroi transilvani, Vlasiu își plătea firesc datoriile morale față de generațiile de strămoși ai săi iobagi. În același timp însă și cu același patetism, aceeași adîncime și aceeași dăruire, artistul aducea un omagiu greu încercatei Transilvanii și oamenilor săi, pe care timpul și nedreptățile istoriei nu i-a putut înfrînge. Astfel, pentru Petru Comarnescu: „Chipurile de eroi ardeleni, deși lucrate pe linie realistă, ca adevărate portrete, aveau și o măreață semnificație, datorită felului în care artistul sapă piatra și plămădește pămîntul, știind să accentueze adîncimea privirii plină de doruri, încruntarea frunții, visarea buzelor, robustețea volumului, articulațiile și încordările esențiale. Albeața pietrii săpată și brăzdată demiurgic luminează parcă martiriul lui Horea, Cloșca și Crișan. Piatra și bronzul par însuflețite, străluminate de o forță prietenă,

---

[11] ION FRUNZETTI (*Prefață* de), *Vlasiu*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 7—8.

ce le lasă toată tăria şi nobleţea materială. Cioplitorul pare frate cu pietrele, cărora le cere să exprime doar chipurile acelora cu sufletul pietros şi dur, în stare să înfrunte şi să înlăture apele şi vînturile vrăjmaşe“[12]. Atît de evident la o lectură atentă, conţinutul protestatar, simbolismul şi funcţia de energic manifest politic al sculpturilor sale sînt calităţi pe care Vlasiu le are în vedere, le caută şi le implică în lucrări, pe deplin conştient de funcţia mobilizatoare a artei în condiţii ca acelea prin care trecea ţara în 1942. Discutînd, de pildă, în expoziţie, cu Vasile Netea, îi mărturiseşte: „... Astfel cred că subiectul cu latura sa literară poate fi depăşit păstrînd pentru expresie esenţele superioare“, precizînd, la întrebarea acestuia, că „esenţele superioare“ reprezintă pentru el: „Ceea ce pentru cei grăbiţi poate părea tendinţă. De exemplu să vezi în Horea altceva decît un moţ pletos cu frunte mare. Să cobori adică în acest cadru fizionomic cît mai mult din adevărul naţional pentru care a luptat“[13].

Victoria revoluţiei în România a aprins în sufletul artistului speranţa de a putea înfăptui, în sfîrşit, îndelung visatul monument al eroilor ţărani. În anii '50 revine, de aceea, cu insistenţă asupra figurilor lui Horea, Cloşca şi Crişan. Năzuind înspre formarea unor imagini prototipice, adînceşte viziunea realistă, de care vorbea Comarnescu, concentrîndu-se însă programatic asupra încifrării în aceste imagini a unor trăsături care să restituie cît mai convingător bărbăţia şi patetismul, dîrzenia şi curajul, spiritul de sacrificiu şi conştiinţa propriei forţe, dar şi aura legendară cu care recunoştinţa generaţiilor recente a înnobilat în timp chipurile eroilor ţărani. Sensul superior al sintezei putea fi constatat în soluţiile la care ajunge artistul în deceniul al şaptelea. Într-o expoziţie personală de referinţă, cum a fost aceea organizată sub auspiciile Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă şi ale Uniunii artiştilor plastici la Sala Dalles, în cursul lunii martie 1967, Ion Vlasiu expunea trei lucrări în bronz, prezentate sub titlul *Eroii (studiu în vederea unui*

---

[12] PETRU COMARNESCU, *op. cit.*, p. 495.

[13] VASILE NETEA, *Arta şi etnicul. II. De vorbă cu Ion Vlasiu*, în „Vremea [războiului]“, XIV, nr. 639, din 1 martie 1942, p. 6.

monument Horea, Cloşca şi Crişan). În catalog (unde prima ilustraţie este o reproducere după *Crişan)*, *Eroii* sînt incluşi în seria lucrărilor reunite sub titlul *Bronz*, alte serii de sculpturi fiind acelea grupate sub denumirea materialelor folosite: *Lemn, Marmoră, Alabastru, Piatră, Machete în ghips*. Ultima categorie de lucrări expuse este o serie de *Studii* — în lut ars, smălţuit sau nu, în lemn şi în ghips — subtitlul din paranteze nelăsînd, deci, nici un dubiu asupra faptului că, în cazul *Eroilor*, ne aflăm nu în faţa unui studiu propriu-zis, ci în faţa unor elaborări finale, care, cu eventuale amendamente, erau deja în situaţia de a-şi aştepta asamblarea în arhitectura impunătoare a unui monument menit unei pieţe publice. O dovedeau, de altfel, şi dimensiunile lucrărilor şi, mai ales, condiţia şi calitatea lor plastică, în legătură cu care se pot afla lucruri interesante, comparînd două lucrări cu acelaşi subiect — portretul lui *Cloşca* — executate la o mare distanţă în timp. Prima a fost inclusă în expoziţia din 1942 şi ne este cunoscută dintr-o reproducere din ziarul „Timpul"[14]. Dinamic, inspirat şi îngrijit, modelajul prezintă o admirabilă calitate „impresionistă" analoagă cu aceea din unele portrete plămădite de Paciurea, cu diferenţieri căutate şi eficiente pe planul comunicării între grijulia reţinere a amănuntelor de la păr, barbă etc. şi între elaborarea mai sintetică, în planuri mai mari, a feţei (din care nu lipsesc însă cutele adînci la frunte şi proeminenţele la pometi). Ca viziune, lectura lucrării duce la identificarea unei polarităţi — cunoscută în sculptura românească încă de la Ion Georgescu — pusă în ecuaţie de clasicismul structurii formei (ce nu depăşeşte în nici un detaliu limitele unei prisme ideale) şi romantismul rezolvării şi al descripţiei psihice (priviri mari, îndreptate înainte, concentrare şi responsabilitate a atitudinii). Trecînd la lucrarea expusă în 1967, constatăm că, monumental, cu o unitate imperturbabilă a elementelor, capul lui *Cloşca* ilustrează, într-un sens nou, dualismul

---

[14] „Timpul", VI, nr. 1724, din 25 februarie 1942, p. 2. Pînă la întocmirea unui catalog rezonat al întregii opere a lui Ion Vlasiu, reproducerile din cataloagele expoziţiilor personale şi colective, ca şi reproducerile din presă, oferă singurele repere cronologice. Nici în cataloage, nici în albume, nici în presă nu se indică anul de execuţie a lucrărilor.

viziunii plastice a sculptorului: volumele sînt masive și compacte, exprimînd convingător neclintirea, dar suprafețele relevă un modelaj bogat, diferențiat, cu nuanțări subtil gradate, comunicînd tensiuni împinse la limita paradoxalului; asprimea caracterizării este conformă cu ceea ce trebuie să fi fost înfățișarea căpeteniei unei mari răscoale țărănești, dar ea se conjugă fără discrepanțe cu semnele unei lucide și tragice reverii, în substanța căreia este topit ceva din simțirea adînc omenească și din înțelepciunea străbună a truditorului gliei de la noi; înscrierea în spațiu urmărește verticalitatea inflexibilă a monumentului menit perenității, dar ansamblul detaliilor de modelaj are o configurație, o structură și o diferențiere a reliefurilor oferind luminii și umbrei o claviatură de bogăția acelora cu care ne-au obișnuit Paciurea, Ladea și Anghel. De altfel, întreaga înfățișare a portretului lui Cloșca are încă — în ciuda datelor monumentale — o nuanțare a expresiei de adevărată factură impresionistă (în sensul cel mai bun al termenului) și este încă indirect legată de viziunea mai lirică, în ce privește atitudinea, și mai minuțios-analitică, sub raportul redării, pe care o cunoaștem din desenele în tuș ale lui Ion Vlasiu reprezentîndu-l pe Horea, Cloșca și Crișan[15]. În schimb, în *Horea*, precum și în *Crișan*, virtuțile sculpturale evidente sînt cele impuse de o viziune sintetică, inspirată și fermă. Suprafețele nu sînt lipsite de incizii și de semne intenționate ale elaborării, dar ele refuză sau numai evită, cu admirabilă constanță, inflexiunile și planurile curbe. Așezarea volumelor se înfăptuie, astfel, în forme și cu o temeinicie analoagă genezelor geologice din natură. Ca în fața munților pe care veacurile i-a statornicit în nemișcare, în fața eroilor plămădiți de Vlasiu în

---

[15] Este vorba despre desene relativ recente, ca acelea care însoțesc articolului lui MIRCEA ȚOCA, *Constancy and Polyvalence*, în „Romanian Review“, XXXII, nr. 6—7, 1978, p. 122—128. O dovadă a viziunii mai vechi asupra aceluiași subiect o avem în „Timpul“, VI, nr. 1729, din 2 martie 1942, p. 2, unde reproducerea ni-i înfățișează pe *Horea, Cloșca și Crișan* într-o elaborare grafică accentuat stilizată, într-o viziune decorativă asemenea aceleia din icoanele pe sticlă, cu chipurile eroilor circumscrise de motive vegetale subliniat aplatizate.

bronz încerci sentimentul nelămurit al întîlnirii cu o dimensiune a eternității. Și, ca în fața acelora, încerci — în colocviul cu nemișcarea bronzului — presimțirea unor forțe clocotitoare, ascunse încă, dar permanent amenințătoare, ca ale vulcanilor.

Împlinire și izbîndă a unei vieți de căutări, de experimente și de elaborări încordate, *Monumentul Horea, Cloșca și Crișan* avea să-și dezvăluie întreaga pregnanță, expresivitate și forță simbolică numai in 1974, cînd a fost asamblat și dezvelit în Cluj. Dominînd spațiul din fața modernului hotel „Napoca", conceput, elaborat și finisat ca o lucrare ce ține seama de structura, de dimensiunile și de înfățișarea unui oraș al zilelor noastre, monumentul se compune dintr-un imens obelisc din piatră, cu trei fețe mari, — „un adevărat semn de exclamare", după expresia academicianului Virgil Vătășianu[16] —, simbol al idealurilor răsculaților care s-au jertfit, obelisc pe care se proiectează siluetele amenințătoare ale celor trei statui ale conducătorilor răscoalei. Pe piatra obeliscului, aspră ca a munților unde au luptat, sînt incizate — în gramatica eficientă și expresivă a artei populare — mari semne simbolizînd obsesiv roata supliciului. Inarmați cu unelte, lîngă obeliscul prin care, parcă, apără nealterat, pentru generațiile ce vin, întregul mesaj al luptei și jertfei lor, în bronzul căruia sculptorul i-a conferit asprimi cum puțini au știut să facă în arta noastră, eroii de la 1784 sînt impunători, neclintiți și învăluiți în aura duratei, asemenea piscurilor nu prea înalte, dar statornic semețe ale Munților Apuseni. Rezultat al tuturor elaborărilor anterioare pe această temă, în toate materialele și tehnicile, soluțiile plastice ale sculpturilor de la monument sînt memorabile. Ideea determină fizionomia formelor, dar, în final, ținuta, expresivitatea și energia formelor par supuse numai legilor riguroase și inflexibile ale construcției plastice. Statura îndrăzneață a eroilor se acordă apoi armonios cu arhitectura unităților de volum care susțin, prin complicate raporturi, temerara urcare spre înălțimi a obeliscului. În felul acesta, nu monumen-

---

[16] ION ARCAȘ, *Viața riguroasă a statuilor*, în „Făclia", XXXIII, nr. 9489, din 28 mai 1977, p. 2.

tul conceput de Vlasiu se înscrie în spaţiul pieţei, ci aceasta din urmă se defineşte în raport cu axa dominatoare a obeliscului. Prin raportare la impunătorul semn plastic — în piatră şi în bronz — ridicat în calea timpului, Someşul cu bătrînul parc de pe malul său drept, silueta zveltă a celor opt etaje ale hotelului „Napoca" şi arhitectura pitorească a vilelor de pe latura opusă îşi dezvăluie, mai clar ca oricînd înainte, funcţia proprie, bine definită, în cadrul complicatului ţesut urban clujean.

Asamblarea *Monumentului Horea, Cloşca şi Crişan* a întîrziat, întrucît o vreme s-a căutat spaţiul cel mai adecvat pentru amplasare. Date fiind dimensiunile lucrării, vechile pieţe ale oraşului nu puteau fi, în nici un fel, luate în considerare. S-a studiat, de aceea, o vreme ideea amplasării ansamblului sculptural la porţile oraşului de azi, undeva pe culmile dominatoare ale Dealului Feleacului. În final, s-a optat însă pentru spaţiul întins de pe malul Someşului, unde lucrarea îşi găseşte fireasca respiraţie monumentală şi dobîndeşte forţă deplină de dominare a împrejurimilor. Demnitatea şi coerenţa cu care lucrarea îşi transmite, prin amplasare, mesajul oraşului de pe Someş nu trebuie să ne mire, pentru Vlasiu situarea proprie a monumentelor publice reprezentînd dintotdeauna o problemă majoră, de prim-rang, de a cărei rezolvare depindea supravieţuirea artistică a acestora. „Monumentul public — afirma sculptorul în discuţia cu Marina Preutu — este genul grav al sculpturii, în sensul că nu poate face abateri de la unele date obiective fără riscuri prea mari. Această idee poate deveni chinuitoare mai ales cînd locul este în mediul urban, aglomerat şi prolix ca stiluri. Eu am gravitat spre o tematică în care se simt momentele dramatice ale istoriei noastre, momente de culme în formarea conştiinţei naţionale. Răscoala moţilor, reprimarea sîngeroasă din 1907 sau adunarea de pe Cîmpia Libertăţii sînt teme zguduitoare şi sînt încă vii în conştiinţa poporului. M-am străduit să găsesc forme la confluenţa realităţii cu spiritul în care eroii îşi consacră eroii"[17].

---

[17] MARINA PREUTU, loc. cit.

Izbînda lui Vlasiu în această căutare a unor soluții plastice care să topească într-o imagine unică datele realului și procedeele de concentrare și de generalizare din gîndirea populară mitică poate fi ilustrată și cu alte creații. În expoziția din 1967 de la Dalles se afla, de pildă, și o lucrare în lemn intitulată (impropriu, dat fiind faptul că este vorba despre o piesă unitară) *Tripticul eroilor*, în care chipurile prelungi și tragice ale lui Horea, Cloșca și Crișan sînt alăturate pe verticală. Prin alură totemică, prin analogie cu stîlpii memoriali ai plasticii țărănești transilvane, prin asprimea și planurile mari ale cioplituriii, prin abstractizarea și prin decorativismul cu atîta evidență deduse din gramatica artei populare românești, în *Tripticul eroilor* Vlasiu reușește să coboare din legendă — menținînd în mitologia colectivă — chipurile de martiri ale celor trei conducători ai răscoalei.

Un monument la fel de inspirat închină sculptorul memoriei celor 11.000 de țărani uciși în cursul răscoalei din 1907. Verticala lucrării este și mai elansată, mai accentuată, mai categorică. La un stîlp de lemn (din familia de forme a stîlpilor de pridvor, a lomanilor și a potențialelor coloane fără de sfîrșit) este legat un țăran, înalt și mîndru, pe al cărui chip — însemnat adînc de ani și de suferințe — este înscrisă demnitatea cu care înfruntă moartea. În întreaga atitudine a eroului, simbolizînd miile de necunoscuți, există o ținută morală, o rectitudine și o neclintire care au fost întotdeauna proprii truditorilor acestui pămînt. Legat de stîlp, identificîndu-se aproape cu acesta, țăranul — cu impunătoarea sa statură și ținută — sfidează moartea, negînd-o. Singurul element tragic — înduioșător, sfîșietor tragic — este prezența copilului acoperindu-și îngrozit ochii, la picioarele martirului. Mai mult decît întreaga revoltă, demn afirmată, a țăranului țintuit de stîlp, inocența ultragiată a copilului reprezintă un patetic act de acuzare.

Cercetînd lucrările recente ale lui Ion Vlasiu, în primul rînd marile monumente, ne revine în minte — și nu găsim un mod mai propriu de a încheia aceste însemnări — că, în urmă cu aproape patru decenii, Miron Radu Paraschivescu vedea în sculpturile artistului nostru „mă-

sura unei arte româneşti în care tinereţea se împrospătează, creşte şi se înalţă sub semnul neclintitei realităţi a pămîntului, a cerului şi a poporului din care a plecat şi spre care se întoarce.

Dar nu se află tocmai aici girul eternităţii?

Pentru arta lui Ion Vlasiu, o mai deplină laudă noi nici nu cunoaştem“[18].

(1978)

[19] MIRON R. PARASCHIVESCU, loc. cit.

TASSO MARCHINI DESPRE ARTA MODERNĂ ÎN „ASTRA" DIN SIGHET

Numeroase și ocupînd, prin valoare, un loc de seamă în ansamblul întregii opere, autoportretele ne restituie imaginea lui Tasso Marchini, așa cum a fost ca om și ca artist: înflăcărat, neliniștit și lucid, introspect și deosebit de sensibil, mistuit de pasiuni și întrebări chinuitoare, cărora, cu tenacitate și consecvență, a căutat să le afle dezlegarea de-a lungul întregii sale vieți. Intelectual autentic și cu larg orizont, înțelegîndu-și menirea ca pe o luptă continuă pentru perfecționare și autodepășire, dar și ca pe o angajare în slujba unei arte militante, accesibilă și folositoare marelui public, solicitat deopotrivă de creația propriu-zisă, cît și de problemele ei teoretice, pictorul s-a dovedit a fi — prin universul spiritual și de idei al operei, cît și prin nivelul realizărilor — un reprezentant de seamă al artei românești dintre cele două războaie mondiale și îndeosebi al celei din Transilvania, pe care a iubit-o cu neclintită dragoste pînă la moartea-i prematură.

Tasso Marchini s-a născut la Belgrad, la 22 iunie 1907, ca fiu al inginerului italian Giulio Marchini, originar din Ancona, și al Mariei Sretkova. De mic copil, existența sa este împovărată de împrejurări implacabil dramatice. După internarea în lagăr a acestuia, în plin război mondial își pierde tatăl. La scurtă vreme, în 1916, se rătăcește de restul familiei sale și, după îndelungi și extenuante peregrinări, ajunge la Oradea, unde este primit în familia unei mătuși. În orașul de pe Crișul Repede termină școala elementară. În 1918 se mută la Cluj, unde devine elev al Liceului romano-catolic. Obligat să se despartă de mătușa lui, în 1921, Tasso Marchini își reia existența de pribeag. Din același an datează primele sale încercări de pictură în ulei. În 1924 face o vizită mamei sale la

Belgrad, dar se simte străin în orașul de baștină și se întoarce foarte curînd în România (la București face un popas pentru a vizita muzeele), țară despre care n-a scăpat niciodată prilejul să spună că este adevărata sa patrie[1].

Formația profesională a viitorului pictor este în întregime legată de Școala de arte frumoase din Cluj, al cărei elev devine încă de la înființarea acesteia în 1925. Neavînd bacalaureatul, este obligat să urmeze trei ani preparatori în clasa profesorului Catul Bogdan (1925/26—1928/29), beneficiind de burse, atît în cursul anului academic, cît și vara, la taberele de la Baia Mare (1926, 1927, 1928) și Curtea de Argeș (1929). În anul școlar 1929/30 trece în clasa de pictură a profesorului Aurel Ciupe. De un alt profesor al școlii, sculptorul Romul Ladea, îl leagă, din acești ani, o frumoasă prietenie. În 1930 și 1932 își întrerupe studiile și se stabilește la Sighet, găzduit de o seamă de prieteni. Își reia studiile la Cluj, cu Aurel Ciupe, în 1932/1933, iar în 1933/34 urmează, cu profesorul Alexandru Popp, anul de absolvire la Timișoara, unde o școală de arte frumoase este organizată de către foștii săi dascăli, după ce — lipsită de subvenții din partea statului — școala din Cluj se desființase. Diploma sa — pe numele Tasso Atanasie Marchini, eliberată la 28 iunie 1934 — este semnată de Alexandru Popp, ca director al școlii, și de Romul Ladea, ca profesor[2].

Încă în timpul studiilor, tînărul pictor începe să se afirme prin participări la expoziții. În 1929, în vîrstă de 22 de ani, debutează la Salonul oficial din București, cu un portret în ulei al sculptorului Eugen Szervátiusz, intitulat *Desenatorul*. După ce organizează, împreună cu Letiția Muntean, Eugen Szervátiusz și Radu Pușcariu, o expoziție de grup în sala Prefecturii din Cluj, între 27 aprilie și 11 mai 1930, în același an participă la Expoziția artiștilor plastici clujeni cu un *Portret*, un *Auto-*

---

[1] MIRCEA ȚOCA, *Cu Vasco Pratolini despre Tasso Marchini*, „Tribuna“, din 25 iunie 1970.

[2] La concursul pentru absolvire, notele lui Tasso Marchini sînt următoarele: Nud (pictură) — 10, Cap de expresie (pictură) — 9,30, Compoziție (pictură) — 9,30, Artă decorativă, — 9,50, Pedagogie — 8,50, Perspectivă — 7, Anatomie — 6; Media generală 8,51. Diploma se afla în posesia pictoriței Letiția Muntean.

portret şi o *Natură moartă*. În 1931 expune cîte un *Portret* la Salonul oficial şi la Salonul de toamnă. Despre cea dintîi dintre lucrări, Nicolae Tonitza scria: „Tasso Marchini expune un portret de femeie construit cu inteligenţă, condus simplu şi clar, armonizat cu un frumos simţ de muzicalitate cromatică"[3]. Şi în 1932 Marchini este prezent, atît la Salonul oficial, cît şi la Salonul de toamnă din Bucureşti, cu *Dejunul* şi, respectiv, *Floarea-soarelui* şi *Peisaj din Răşinari,* organizînd, cu Letiţia Muntean şi Radu Puşcariu, o expoziţie de grup în sala Prefecturii din Cluj. În 1933 Tasso Marchini expune la Salonul oficial un *Autoportret* şi o *Natură moartă,* iar la expoziţia colectivă de pictură şi sculptură a tinerilor ardeleni un grup de lucrări, care includea *Dejunul, Peisaj din Răşinari, Nud, Natură moartă, Cap de copil, Ţărani din Vad.* Participînd, cu *Flori, Peisaj de iarnă, Peisaj din Sighet, Natură moartă* şi *Dejunul,* la Expoziţia Şcolii de arte frumoase din 1934, tînărul pictor deschide, în acelaşi an, o expoziţie personală în Palatul culturii din Timişoara şi organizează, cu Eugen Szervátiusz şi Radu Puşcariu, o expoziţie de grup în sala Prefecturii din Cluj. În viaţa lui Marchini prima jumătate a anului 1935 este o nouă perioadă de muncă intensă, cu frecvente şi rodnice popasuri de lucru la Cluj, Blaj, Baia Mare şi Sighet. Activitatea sa remarcabilă este însă întreruptă brusc de agravarea bolii (TBC pulmonar) pe care o contractase în adolescenţă. La începutul toamnei pleacă în Italia şi se internează în sanatorul particular „Bellaria" din Arco di Trento. Cînd sănătatea i-o permite, face schiţe după peisaj şi studii de portrete sau trimite numeroase scrisori prietenilor din ţară. Moartea îl răpune la 19 octombrie 1936[4]. A doua zi, în articolul pe care îl închina în „România nouă", Ion Vlasiu releva valoarea şi măreţia luptei pe care, ca om şi ca artist plastic, Tasso Marchini a susţinut-o cu toate forţele, de-a lungul întregii sale

---

[3] N. N. TONITZA, *Plastica: „Salonul Oficial"* V, în „Curentul". din 18 aprilie 1931.

[4] O impresionantă mărturie despre lunile petrecute la Arco di Trento, la VASCO PRATOLINI, *Marchini*, în *Diario sentimentale*, Arnoldo Mondadori Editore, 1965, p. 182—189. Cf. şi VASCO PRATOLINI, *Marchini* (în româneşte de MIRCEA ŢOCA), în „Tribuna", din 23 iulie 1970.

vieţii: „E timpul să se ştie că Tasso Marchini este cel dintîi pictor care marchează existenţa unei noi generaţii aici în Ardeal şi prin tragismul figurei lui o îmbogăţeşte cu nimbul celui mai profund sacrificiu“[5].

O cercetare atentă a operei lui Tasso Marchini relevă cu claritate faptul că problemele cele mai frecvente şi mai semnificative pe care artistul şi-a propus să le rezolve sînt cele legate de valoarea şi rolul culorii şi ansamblurilor cromatice. Punerea în pagină a lucrărilor şi compoziţia propriu-zisă se remarcă, în contextul picturii transilvane, printr-o frapantă originalitate, care îi va influenţa, într-un fel sau altul, pe toţi contemporanii săi. Siguranţa şi rapiditatea cu care rezolva chestiunile compoziţionale dovedesc că Marchini era conştient de marile sale calităţi de desenator. Grafica relativ puţină, pe care o cunoaştem, cît şi studiul atent al celor mai reprezentative uleiuri, scot în evidenţă însuşiri ca simţul proporţiilor, detaşarea şi capacitatea de a imprima volumelor un impresionant echilibru interior, acurateţea şi nobleţea conturelor, cursivitatea, energia şi elocvenţa liniei. Pe acest suport, consistent şi plin de forţă, reprezentat de desenul său viril şi eficient, printr-un procedeu personal şi matur, are loc asamblarea şi armonizarea culorilor. Selecţionarea şi orchestrarea se face atît în funcţie de subiect, cît şi de direcţia investigaţiilor, întreprinse în acel moment de pictor, culorile afirmîndu-şi întotdeauna plenar capacitatea de a exprima nuanţat şi convingător idei şi sentimente, permanent înglobînd în strălucirea lor de neconfundat percepţii de mare puritate şi acuitate, trăiri de reală şi cuceritoare prospeţime.

În mod firesc, acum, în perspectiva celor patru decenii care au trecut de la moartea artistului, unele dintre experienţele lui Tasso Marchini ne reţin atenţia nu atît prin calitatea rezolvărilor, cît prin orizontul şi rosturile căutărilor, prin însemnătatea şi noutatea problemelor cercetate. Ampla expoziţie retrospectivă, pe care, cu prilejul

---

[5] Citat în *Expoziţia retrospectivă Tasso Marchini (1907—1936)*, Muzeul de artă din Cluj, octombrie 1966 (catalog), p. 6. Catalogul, întocmit de ILEANA E. SZABÓ, cuprinde o bibliografie la zi a scrierilor despre viaţa şi opera artistului din care lipseşte numai un titlu important: MIRCEA ZACIU, *Retrospectiva Tasso Marchini*, „Tribuna“, din 21 februarie 1959.

împlinirii a treizeci de ani de la moartea pictorului, Muzeul de artă din Cluj a organizat-o în lunile octombrie—noiembrie 1966[6], conținea — în chip semnificativ și util pentru o înțelegere deplină a personalității lui Tasso Marchini — lucrări ca *Țărancă din Milaș* (1927), *Margarete* (1933—34?), *Cap de bătrînă* (1933) și altele, din diferite perioade ale creației, care nu depășesc limitele pitorescului, vădind o înțelegere comună a imaginii plastice și o relativă inconsecvență a armoniilor. Expoziția din 1966 a avut însă, înainte de toate, meritul de a ne demonstra că, în ansamblul operei lui Marchini, predomină realizările autentice, împlinirile certe, rezolvările majore, a căror originalitate și viabilitate se impune atît sub raport cromatic, cît și sub raport compozițional. Atunci cînd pictorul abordează prevalent tonuri calde, ca ocru, galben, brun, contextul culorilor este nu numai armonios, ci și deosebit de expresiv, ca în *Autoportretul* din 1933, în peisajul *Coastă de deal* din 1934—35 și în *Compoziția* din 1930. În schimb, cîteva lucrări ca *Natură moartă* din 1933 și *Biserica din Șugatag* din 1931, caracterizate prin predominarea strălucitoare și luminoasă a albului, ne comunică, cu eficiență, un sentiment tonic de liniște și echilibru. O serie întreagă de *Naturi moarte* (*cu garoafe* — 1930, *cu coș* — 1931, ori cea din 1930) reunesc în manieră fericită calități ce țin de arhitectura interioară a compoziției, cu altele ce țin de structura și savoarea ansamblului cromatic. Semnul maturității este,

---

[6] Despre expoziția retrospectivă au scris: NEGOIȚĂ LĂPTOIU, *Carnet plastic: Tasso Marchini*, în „Făclia", din 26 octombrie 1966, Idem, *Retrospectiva Tasso Marchini*, în „Familia", nr. 11 din noiembrie 1966, JENÖ MURADIN, *Tasso Marchini kiállítás a Művészeti Múzeumban*, în „Igazság", din 22 octombrie 1966, ILONA E. SZABÓ, *Tasso Marchini*, în „Utunk", din 14 octombrie 1966, Idem, *Tasso Marchini*, în „Arta plastică", 2, 1966, MIRCEA ȚOCA, *Retrospectiva Tasso Marchini*, în „Tribuna", din 3 noiembrie 1966. Cu același prilej, în „Cronica di Arco", din 7 și 14 decembrie 1966, au fost publicate, fără semnătură, articolele *Si parla di Arco a Cluj in Romania* și, respectiv, *Il pittore romeno morto nella nostra città: Una mostra a riccordo di Attanasio Tasso Marchini viene allestita allo scadere del trentennio della sua scomparsa*. În 1969, absolventa VIORICA SCRIDON a prezentat, ca lucrare de diplomă la Facultatea de istorie-filosofie, o monografie *Tasso Marchini*, elaborată sub conducerea Acad. prof. Virgil Vătășianu.

cum spuneam, deplin și în măsură să exprime autenticitatea talentului, forța și originalitatea artei lui Tasso Marchini.

Am notat deja că autoportretele se înscriu, în ansamblul operei, ca lucrări de mare expresivitate. Li se adaugă o serie de portrete, dintre care numeroase o reprezintă pe pictorița Letiția Muntean, de care Marchini a fost legat prin sentimente adînci și trainice. Mai notăm apoi *Portretul d-nei M.C.*, remarcabil pentru infinita nostalgie pe care o comunică, alături de *Portretul d-nei A.I.*, demn de reținut pentru resemnarea obosită, transmisă prin expresia ochilor și gestul mîinilor, precum și ciclul de portrete, realizate cu mijloacele graficii, în care caracterizarea și plasticitatea sugestiilor sînt deosebite.

*

În primul text mai amplu de interpretare monografică a operei lui Tasso Marchini, apărut în revista franceză de relativ largă circulație internațională „La Revue moderne ilustrée des arts et de la vie"[7], căruia literatura noastră de pînă acum nu i-a acordat atenția cuvenită, un redactor al publicației, Clément Morro[8], face cîteva considerații asupra cărora merită să insistăm. De la început, criticul se dovedește informat, atît asupra amănuntelor biografice, legate de scurta și dramatica viață a pictorului, cît și asupra unor caracteristici generale ale vieții artistice românești din cele două decenii care au urmat primului război mondial. Faptul acesta îl ajută să traseze cu destulă siguranță un succint, dar concentrat, profil intelectual al lui Tasso Marchini, profil căruia timpul trecut de la moartea pictorului n-a făcut decît să-i verifice autenticitatea. Partea introductivă a articolului cuprinde rînduri mișcătoare, destinul tragic al artistului român fiind comparat în chip firesc cu cel al unor nume ilustre din istoria picturii franceze: „Ca atîția alți

---

[7] CLÉMENT MORRO, *L'art Roumain contemporain: Tasso Marchini*, „La Revue moderne illustrée des arts et de la vie", br. 19, din 15 octombrie 1937, p. 4—7, cu 7 ilustrații.

[8] Numele este transcris greșit în catalogul retrospectivei din 1966.

artiști, ca Toulouse-Lautrec, ca Bastien Lepage, ca Seurat, Tasso Marchini a murit înainte de a fi putut da măsura întreagă a talentului său. Sau, mai degrabă s-ar putea spune că acest maestru dispărut prematur era la momentul în care începea să se afirme întreaga amploare a măiestriei sale, cînd o boală necruțătoare l-a doborît". În ciuda faptului că a trăit numai 29 de ani, acest artist de origine italiană, despre care Clément Morro spune că „întreaga sa educație și-a făcut-o în România", a reușit să creeze o operă, nu prea întinsă, dar cu calități excepționale, care ne obligă „să-l așezăm printre numele cele mai glorioase ale Școlii române contemporane". În articol sînt relevate unele dintre momentele mai de seamă ale activității lui Marchini, începînd cu epoca cursurilor de la Școala de arte frumoase din Cluj, unde „nu întîrzie să se facă remarcat de profesorii Bogdan, Demian, Ciupe și Ladea" și unde, în afara cursurilor, „el lucrează și independent cu o ardoare neobosită și devine în curînd un fel de profesor și de sfătuitor al colegilor săi de studii". Sînt evocate apoi prietenia cu Letiția Muntean, debutul și prezențele la Salonul oficial din București, participarea — împreună cu Letiția Muntean, Eugen Szervátiusz și Radu Pușcariu — la expoziții de grup la Cluj și Timișoara, boala și, în sfîrșit, moartea la Trento, „lăsînd în urma lui un nume deja cunoscut, predestinat însă unui și mai mare renume". În partea finală a articolului, Clément Morro sesizează, cu pertinență, rolul cu totul relevabil al lui Tasso Marchini în ceea ce privește promovarea și împămîntenirea în România a unei arte care să țină seama de valorile cu care au îmbogățit pictura modernă europeană artiștii activi și consacrați în capitala Franței: „Pentru noi, francezii, — scria redactorul de la «La revue moderne illustrée» — Tasso Marchini este de două ori interesant și trebuie să ne fie de două ori drag, fiindcă, independent de calitatea artistică a operei sale, el are în plus meritul de a fi fost veritabilul reprezentant al artei latine și în special al artei franceze, în fața școlii germane care prinsese o influență considerabilă în România". Marchini — relevă criticul în încheiere — a iubit și a studiat mai presus de orice tehnica maeștrilor francezi din secolul al XIX-lea: „El a fost mare admirator al lui Daumier, a cărui psihologie ascuțită i-a plăcut

la fel ca și amărăciunea de pe figurile lui Toulouse-Lautrec, apreciind de asemenea pe marii noștri artiști ai școlii impresioniste: Cézanne, Monet, Renoir, Degas, P. Gauguin... Salutăm deci în el un mare artist și un mare prieten al picturii franceze".

Înaintea plecării la sanatoriul din Arco di Trento, Tasso Marchini n-a călătorit în Occident. De aceea, temeinica cunoaștere a curentelor picturii moderne și a celor mai de seamă personalități care au activat în capitala Franței se va fi datorat, foarte probabil, studiilor și lecturilor pe care le face ca student, în afara orelor de curs. Într-o *Biografie a lui Tasso Marchini*, scrisă în 1936, dar rămasă în manuscris, Letiția Muntean[9] subliniază că, în scurta sa existență, artistul a studiat arta peisajului olandez, îndeosebi pe aceea a lui Jakob van Ruysdael, s-a oprit asupra coloritului din lucrările lui William Turner, a aprofundat operele pictorilor francezi din secolul al XIX-lea, ca Honoré Daumier, Edouard Manet, Edgar Degas, Paul Cézanne, August Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin. Lucid și selectiv, înzestrat cu un excepțional spirit de sinteză, Tasso Marchini nu s-a lăsat subjugat de creația nici unuia dintre acești maeștri ai picturii universale, ci și-a format, cu rigurozitate și temeinicie, o cultură plastică cu totul remarcabilă, care i-a ajutat să imprime viziunii sale realiste asupra lumii valori ca: libertatea deplină a observației, descătușată de schemele academice pre-impresioniste (prezente în creația unora dintre contemporanii săi români și mai ales transilvani); prospețimea notației, care face apel la cîștigurile (tușa divizionară și legea complementarelor) școlii impresioniste; punerea în pagină și rigoarea construcției interioare a formelor, care derivă dintr-o bună înțelegere a lecției de artă a lui Cézanne.

Lărgindu-și orizontul prin lectură și studiu, Tasso Marchini ajunge curînd să-și dea seama cît de grave sînt limitele informațiilor despre pictură și despre artă în general, cît de sumare sînt și cîte carențe au cunoștințele despre cultură ale publicului larg din România acelor

---

[9] Informațiile cuprinse în *Biografia lui Tasso Marchini* de LETIȚIA MUNTEAN au fost folosite de principalii comentatori ai operei pictorului.

vremi. De aceea, cu entuziasmul și dăruirea care îl animă în desăvîrșirea propriei formații profesionale, pictorul simte îndemnul și datoria de a contribui, cu propriile mijloace, la răspîndirea culturii în mase. „Tasso Marchini visa să facă divulgație artistică", scrie Clément Morro. Momentul cel mai potrivit, pentru concretizarea acestor vise, se dovedește a fi epoca anilor 1932—1933, cînd, paralel cu intermitente studii la Cluj, Tasso Marchini se retrage la Sighet. Asistat de Letiția Muntean, ajutat cu generozitate de o seamă de prieteni — dascăli și funcționari din localitate — își reface parțial și temporar sănătatea și se dedică atît picturii, cît și operei de popularizare a acesteia în mase. Colaborează cu Traian Bilțiu-Dăncuș la realizarea picturilor murale ale bisericii greco-catolice din Sighet și ale bisericii din Rășinari, execută singur pictura murală a bisericii din Mănăstireni. În plus, împreună cu prietenul său Traian Bilțiu-Dăncuș, organizează o școală de artă plastică pentru amatori la Sighet, care izbutește să-și desfășoare activitatea numai scurtă vreme, în condițiile lipsei totale de asistență din partea autorităților timpului, precum și ale modestelor cunoștințe culturale ale publicului larg. În aceste condiții, Tasso Marchini se gîndește la o altă soluție și anume la explicarea în presă a cîtorva dintre cele mai însemnate probleme ale artei moderne, încercînd o definire — pe înțelesul tuturor — a principalelor curente, precum și a personalității cîtorva dintre protagoniști.

Ia naștere, astfel, ciclul de patru articole cu titlul *Arta modernă și publicul,* apărute în periodicul „Astra" din Sighet, în numerele 7, 9, 10 și 11 din 12 și 25 februarie, 5 și 15 martie 1933[10]. Articolele lui Marchini pornesc de la constatarea că, prin creația sa, prin experiențele și prin căutările sale, artistul s-a aflat și se află în avangardă și de aceea „publicul, nu artistul ar trebui să năzuiască să umple golul ce-l desparte de aceasta din

[10] Primul articol se intitulează simplu *Arta modernă și publicul.* Celelalte trei au ca subtitlu *Cubismul și expresionismul.* Primul și al treilea articol sînt semnate T.M., al doilea este semnat M.T. și numai ultimul poartă semnătura întreagă a artistului TASSO MARCHINI.

urmă"[11]. În istoria culturii — și autorul se referă, de pildă, la scandalul *Olympiei* lui Edouard Manet și la alte dovezi de neînțelegere a impresionismului în perioada afirmării sale — au existat numeroase momente cînd, obișnuit cu formele trecutului, publicul a dat dovadă de opacitate și a refuzat, o vreme, să accepte elementele noi, introduse de evoluția stilurilor. Marchini crede că, printr-o adecvată pregătire culturală, asemenea situații ar putea fi preîntîmpinate. „Dacă [publicul] ar da peste bord balastul formelor învechite și ar primi cu suflet curat și sincer ideile noi, ar putea înțelege adevărata menire a artei și că orice epocă își are arta ei specifică (...). Fiecare formă [a artei] e o necesitate interioară a epocii, întrucît exteriorizează în materie spiritul vremii sale. De aceea, dacă vrem să înțelegem și să gustăm fie arta modernă, fie a oricărei epoci trecute, trebuie să lăsăm prejudecățile și orgoliul, să înțelegem întîi spiritul vremii (...). Iar dacă n-o putem face, sîntem condamnați fără apel, căci arta merge înainte și numai cei sinceri pot să se apropie de ea"[12]. Atitudinea de intelectual progresist se relevă cu claritate în acest articol al pictorului român, atunci cînd disociază cu luciditate între proletarul sărac, căruia condiția socială îi interzice accesul la cunoașterea și posedarea unor lucrări de artă autentică și între burghezul obtuz și superficial, care introduce din simplu snobism creația artistică în ordinea interioară a apartamentului său: „Tabloul, pentru burghez, e doar decor necesar pentru interior, fără menirea (...) să-i trezească sentimente, cît mai curînd să-i flateze vanitatea. Pentru el e totuna dacă e tablou, statuie sau coarne de cerb ori goblen (...). Înaintea lui toate acestea au aceeași valoare, căci nici una nu e un eveniment sufletesc deosebit pentru el. Doar atunci observă că are tablou, cînd trebuie să-i șteargă cadrul de praf. Poziția lui socială însă cere să aibă tablou în casă, căci doar e om bogat; iar proletarul sărac nu-și poate permite acest lucru"[13].

---

[11] „Astra", nr. 7. În toate articolele lui Marchini s-au strecurat numeroase greșeli de tipar pe care, transcriind corect textul, nu le mai semnalăm, pentru a nu mai încărca inutil aceste note. Am adoptat de asemenea, ortografia actuală.

[12] „Astra", nr. 7.

[13] Ibidem.

Prin continuitatea ideilor și prin logica argumentării, cele patru articole ale lui Tasso Marchini reprezintă, de fapt, mici capitole ale unei singure lucrări teoretice de sinteză, care demonstrează nu numai cultura profesională, ci și maturitatea caracteristică gîndirii tînărului autor. Preocuparea pentru o cît mai clară expunere a conceptelor este evidentă, deși, pe alocuri, stilul narațiunii ca atare este destul de defectuos, trădînd lipsa de experiență în privința scrisului[14]. În dorința de a fi cît mai convingător, Marchini revine uneori asupra ideilor și asociațiilor, repetă cîteodată afirmațiile de la un articol la altul. Vom încerca, de aceea, în cele ce urmează, să regrupăm materialul, în funcție de principalele subiecte luate în discuție.

Printre acestea, unul dintre cele mai interesante este cel de a încerca o definiție a artei în general. Arătînd că „scopul artei este să aducă, să creeze ceva nou“[15], pictorul reușește să se apropie foarte mult de definiția — care este și cea marxistă — a artei ca „produsul unei activități spirituale — meditative și afective — de cunoaștere și interpretare a realității“[16], atunci cînd scrie că „arta nu e creată numai prin intelectul omului ci cu toată ființa lui; numai prin rațiune și logică nu se poate percepe, ea trebuie simțită“[17]. Autorul dă dovadă de clarviziune atunci cînd subliniază funcția cognitivă a artei, cu toate implicațiile pe care aceasta le poate avea în viața omului: „Arta învață omenirea la idei și concepții noi despre viață. Arta nouă aduce întotdeauna ceva nou, o viziune nouă, presimțirea formelor noi ce trebuie să

---

[14] Pagini din „Astra“ — după cum mi-a confirmat pictorița Letiția Muntean, căreia îi rămîn îndatorat pentru ajutorul pe care mi l-a dat cu prilejul documentării — sînt singurele publicate de Tasso Marchini. De la artist au rămas, în schimb, un mare număr de scrisori adresate (cu precădere de la Arco di Trento) Letiției Muntean. Ne vom ocupa, cu alt prilej de felul cum acestte scrisori oglindesc concepțiile estetice ale lui Marchini. Scrisorile adresate de Marchini pictorului Fülöp Antal Andor au fost publicate de ISTVÁN BORGHIDA, *Tasso Marchini levelei Olaszországból Fülöp Antal Andorhoz*, „Utunk“, din 30 mai 1969.

[15] „Astra“, nr. 7.

[16] VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei europene, I. Epoca medie*, E.D.P., București, 1968, p. 7.

[17] „Astra“, nr. 7.

urmeze"[18]. „Arta — conclude metaforic Marchini — este lumea, un mijloc subiectiv de a cunoaşte lumea"[19]. Tot o referinţă la funcţia cognitivă a artei este, în esenţă, şi un alt pasaj, unde se demonstrează că viziunea pe care fiecare epocă o are despre lume se datorează, în bună măsură, creaţiei artiştilor acelei epoci. De aceea, autorului i se pare anacronică atitudinea publicului, care, nevoind să renunţe la concepţiile trecutului, refuză aprioric noua viziune a lumii, dezvăluită de noile stiluri. Marchini se opreşte, de asemenea, asupra funcţiei artei de interpretare a realităţii. „Subiectul tabloului — spune pictorul — nu este imaginea obiectivă a lucrurilor ci evenimentul interior sufletesc, ce trezeşte în artist acel obiect". De aceea, pentru a exprima cît mai convingător şi mai personal idei şi sentimente, „artistul creator are dreptul să interpreteze lucrurile precum pretinde unitatea interioară a tabloului", întrucît fiecare tablou „este un organism independent cu legile şi logica lui proprie şi acestor legi se supun toate detaliile lui, fie că ele sînt luate din natură, fie de aiurea. Importantul nu este recunoaşterea exterioară a lucrurilor, căci artistul nu vrea să descrie sentimente, ci să le trezească prin mijloace plastice ce-i stau la dispoziţie"[20].

Tasso Marchini defineşte, de asemenea, cîteva din curentele artei moderne. Încercînd să cuprindă şi să explice cît mai multe lucruri, în spaţiul restrîns al articolelor sale, pictorul reuşeşte să prezinte numai o parte dintre elementele principale, specifice, ale programului unuia sau altuia dintre curente, analizate în cupluri antinomice: impresionism-expresionism, cubism-expresionism etc. În general, curentele din secolul al XX-lea sînt interpretate ca o reacţie necesară împotriva secătuirii „naturalismului şi impresionismului din secolul al XIX-lea", ca o tentativă de a reface arta pe temelii spirituale" şi ca o „dovadă vie a dorinţei epocii noastre după o viaţă interioară şi metafizică mai intensivă"[21]. Nu este pierdut din vedere, în acest context, rolul revoluţionar pe care l-a avut, la

---

[18] Ibidem.
[19] „Astra", nr. 9.
[20] Ibidem.
[21] „Astra", nr. 11.

vremea sa, impresionismul, care a eliberat pictura de balastul unor forme și asociații secătuite de conținut și a introdus un principiu subiectiv de selecționare a elementelor tabloului în funcție de „sensibilitatea fizică“ a fiecărui artist — verificată prin „ceea ce retina lui înregistrează“[22] — și de sentimentul pe care vrea să-l trezească în sufletul privitorului.

Curentele care îl interesează cel mai mult pe Tasso Marchini sînt cubismul și expresionismul, definirea lor avînd loc în contextul unor implicații culturale mai largi. Astfel, pictorului i se pare că apariția și dezvoltarea cubismului — apreciat ca „o reîntoarcere la abstracție“ — putea fi posibilă numai în Franța, moștenitoare a tradițiilor raționaliste din gîndirea europeană, în timp ce germanii, prin temperamentul lor de „visători și iraționaliști predestinați“[23], au fost chemați, în mod firesc, să creeze și să alimenteze expresionismul. Derivîndu-l din poetica lui Cézanne, autorul socotește că inițiator al cubismului a fost Georges Braque, vede în Pablo Picasso personalitatea care a dus curentul la apogeu și apreciază contribuțiile lui André Lhote, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Juan Gris, Louis Marcoussis. Caracteristicile curentului sînt înfățișate în raport cu cele ale impresionismului: „Idealul cubismului, în contrast cu impresionismul, este obiectivitatea dusă la extrem, dar nu-l interesează imaginea senzitivă a lucrurilor, ci caută noțiunea lor abstractă. Elimină tot ceea ce e schimbător și senzitiv, nu rămîne altceva decît un raport oarecare de diferite figuri geometrice. Vrea să exprime cum sînt clădite lucrurile în mod geometric, din linii, planuri și volume, să exprime infinitul, puritatea lucrurilor veșnice, statornicul în cele trecătoare, spiritul în materie (...). Ca să poată exprima ceea ce este organic și absolut, elimină totul ce este subiectiv, simplu, nesigur. Din toate acestea creează forma geometrică pură, noțiunea esențială a lucrurilor. În astfel de tablouri formele și lucrurile au o semnificație abstractă, nu aceea obișnuită de toate zilele. Scopul este reprezentarea esenței abstracte și veșnice; totul trebuie să dispară

---

[22] „Astra“, nr. 9.
[23] Ibidem.

din tablou ce ar putea face impresia de nesiguranță și vremelnicie"[24]. Disociind între cunoașterea intelectuală, favorizată de cubism, și „expresionismul [care] pretinde o cunoaștere ce pornește din facultățile noastre sufletești"[25], Tasso Marchini se folosește din nou de o opoziție, de data aceasta dintre impresionism și expresionism, pentru a-l defini pe acesta din urmă[26], după care descrie însuși procedeul adoptat, după părerea sa, pentru realizarea unui tablou expresionist: „Lumea exterioară pentru artistul expresionist într-adevăr are importanță, întrucît se poate folosi de ea pentru ca să-și exprime evenimentul sufletesc și pentru acesta își permite cea mai largă libertate. Nu-l interesează exteriorul lucrurilor și asemănarea, nu analizează spațiul colorat (. . .) ci caută să-i exteriorizeze evenimentul sufletesc prin mijloace care să trezească în privitor același eveniment, aceeași stare sufletească (. . .). De aceea să nu ne mire dacă în tabloul expresionist în comparație cu ordinea naturală a lucrurilor, cea din tablou o vom găsi răsturnată sau denaturată, cu pomi nemaivăzuți și figuri sucite, căci toate acestea își găsesc explicația prin faptul că artistul le-a găsit apte pentru exprimarea evenimentului sufletesc (. . .)"[27]

Alte curente din arta acestui secol sînt prezentate mai sumar, sesizîndu-se însă, și în aceste cazuri, cîteva dintre elementele importante ale programelor acestora. Se vorbește astfel despre viziunea fragmentară, caracteristică lucrărilor pictorilor futuriști pentru care „viața și lumea este în continuă mișcare, devenire, schimbare"[28]. Calitatea informațiilor, de care dispune autorul, și înțelegerea cu care le interpretează, sînt dovedite, în mod sugestiv, de partea finală a ultimului articol, unde, amintindu-i pe protagoniștii curentului, Gino Severini, Carlo Carrà și

---

[24] „Astra", nr. 10.

[25] „Astra", nr. 11.

[26] „Expresionismul nu vrea să reproducă realitatea senzațiilor fizice, precum o face artistul impresionist, și pînă cînd, pentru impresionist tabloul este o realizare plastică în care dominează aceleași legi ca în natură și este organizat cu ajutorul intelectului științei, tabloul expresionist ne dă o lume de imaginație metafizică sau abstractă și exprimarea acestei lumi indică locul și valoarea fiecărei linii și culori în tablou". („Astra", nr. 11).

[27] „Astra", nr. 11.

[28] „Astra", nr. 9.

Giorgio de Chirico, pictorul român socotește că futurismul este o manifestare care aparține deja trecutului. Un pasaj interesant este apoi cel în care este prezentat Wassili Kandinsky, a cărui pictură abstractă este apreciată ca un „expresionism integral sau pictură absolută", ideile și sentimentele artistului fiind exprimate „nu prin întrebuințarea simbolică a imaginii lucrurilor (. . .), ci prin forme, linii și culori cu totul independente de lucruri", avîndu-se în vedere, în primul rînd, „valoarea intrinsecă de expresie a culorilor pe care [pictorul abstract] le consideră ca mijloace de expresie de sine stătătoare". O asemenea manieră de a picta — asigură Tasso Marchini — „nu este deloc lipsită de serioasă justificare teoretică: [întrucît ea] vrea să emancipeze culoarea de orice corespondență cu lumea materială"[29].

În articolele lui Marchini s-au strecurat și cîteva idei discutabile. Astfel, în plin an 1933, cubismul, apreciat pe bună dreptate ca o formă de artă caracteristică societății industriale, este înfățișat cititorilor ca un curent care nu s-a cristalizat încă definitiv și nu a ajuns încă la apogeu. Vorbind despre distanța care separă publicul larg de arta modernă, Tasso Marchini introduce în articolele sale îndreptățite accente de critică socială (se vorbește, printre altele, și de lacunele grave ale școlii, în programul căreia educația artistică lipsește ori este făcută pe baza unor concepții învechite), dar, pe alocuri, se lasă sedus și de o interpretare romantică a civilizației secolului al XX-lea, în care progresul științei și tehnicii l-ar îndepărta pe om tot mai mult de interesul pentru cunoașterea și înțelegerea artei. În fine, sînt prea insistente aluziile polemice la comoditatea publicului, care n-ar depune suficient interes pentru a se informa asupra problemelor artei timpului.

Aceste limite nu micșorează însă valoarea de ansamblu a articolelor lui Tasso Marchini. Raportate la cultura plastică a provinciei din România acelei vremi, scrierile din „Astra" relevă nu numai interesul pentru o problematică de imediată actualitate, ci și, cum am spus, temeinicia informațiilor și maturitatea interpretărilor. Face

---

[29] „Astra", nr. 11.

cinste memoriei pictorului faptul că ele au fost menite ridicării nivelului cultural al maselor. Moartea prematură l-a împiedicat să-și continue opera; alături de picturile și de grafica sa, aceste contribuții teoretice ne îndreptățesc să ne asociem părerii lui Clément Morro, care scria: „Cu el poate a dispărut unul dintre acele nume care au avut cea mai mare faimă în pictura internațională a acestui timp“[30].

1971

[30] CLÉMENT MORRO, *Letiția Muntean*, în „La Revue moderne illustrée des arts et de la vie“, nr. 22 din 30 noiembrie 1937, p. 13.

ROMUL LADEA

Închinată artei cu statornicie și cu nedezmințită pasiune, întreaga viață a lui Romul Ladea a fost un exemplu strălucit de căutare ce duce spre adevărata și deplina comunicare dintre creator și contemporanii săi. Confesiune de tulburătoare autenticitate, expresie plină de forță a unor înalte idei și a unor sentimente alese, rod al unor mistuitoare și îndelungate elaborări, menite să învestească cu semnul esențial al originalității fiecare nouă lucrare, sculptura lui Ladea este un capitol major, inestimabil al întregii arte românești contemporane. Izvorîte din elanurile unei personalități creatoare excepționale, alimentate la izvorul spiritual al tradițiilor noastre culturale, împlinite sub semnul unei impresionante adeziuni la idealurile naționale de dreptate, de bine și de frumos, lucrările lui Ladea — într-o înșiruire impresionantă de eforturi, investigații și necontenite autodepășiri, eșalonate de-a lungul a cîteva decenii — înscriu în conștiința publicului nostru semnele unei prezențe viguroase, de adîncă și largă rezonanță. Afirmat curînd după 1918, Ladea aduce cu temeinicie remarcabilă în sculptura românească și, în general, în întreaga spiritualitate românească, o originală și valoroasă contribuție prin specificul sensibilității și gîndirii sale artistice, materializate într-o operă de înaltă valoare, care îl recomandă, fără îndoială, ca pe unul dintre cei mai proeminenți și mai autentici reprezentanți din domeniul artelor plastice, ai poporului nostru. „Opera sa — scria Daniel Popescu — crescută de-a lungul a patruzeci de ani din vis și din măsură, din avînt și din bun simț, împlinește făgăduințele începutului și îmbogățește zestrea noastră spirituală cu o contribuție originală și de esență. Și fiindcă această contribuție vine din Banatul unde Romul Ladea s-a näs-

cut şi din Transilvania unde s-a aşezat şi lucrează, ea mai este şi o întregire firească a geografiei artei româneşti".

(...) Aşa cum, în literatură de pildă, un Pavel Dan, prozator modern de o imensă vigoare epică, nu poate fi scos nicicum de sub semnul unei primordiale determinări, şi formale şi de conţinut, strict româneşti, nici Romul Ladea, prin felul cum înţelege condiţia artistică a sculpturii, prin modul atît de specific de a modela şi a ciopli, cît şi prin aderenţa — pe care nu o dată a recunoscut-o şi a afirmat-o — la o tradiţie străveche a artei noastre, nu poate fi scos din sfera valorică a devenirii multiseculare a sculpturii noastre, din universul de gîndire şi simţire al omului simplu din această parte de ţară. Determinarea aceasta este, evident, una de fond. Ei i-a adăugat sculptorul originalitatea viguroasă a formelor, operînd cu mijloace de expresie, cu formule şi soluţii plastice care ţin de autenticitatea şi de forţa talentului său.

Figuri de legendă reînvie cu nobleţe şi distincţie sub dalta sa în evocări de mare forţă emoţională. Erou baladesc, înfăţişat într-o acţiune de viguroasă tensiune epică, dar şi cu subtil umor în acelaşi timp, *Iorgu Iorgovan* ni se restituie într-o viziune originală, într-un basorelief în care întreg ansamblul compoziţiei ilustrează cu evidenţă virtuozitatea unui mare maestru al detaliilor. Un cărturar din veac, adîncit în gînduri şi mistuit de pasiunea înflăcărată a cunoaşterii, elevat şi interiorizat, înfăţişat cu indescriptibil lirism într-un foarte bine compus grup statuar *(Cronicarul)*, devine — tulburător — un autentic simbol al geniului şi al talentului cu care poporul nostru a durat în timp atîtea monumente de cultură. Nenumărate figuri de ţărani, dăltuite ori modelate în materiale diverse, aparţinînd diferitelor perioade din creaţia lui Ladea, ilustrează, de asemenea, într-o viziune unică şi de mare pregnanţă, o fascinantă tipologie umană a marii demnităţi, a temeiniciei şi statorniciei, a adîncimilor insondabile şi a sclipirilor de spirit înalt. E, în consecvenţa cu care artistul abordează tema portretelor de ţărani, un fel de a recunoaşte, la modul artistic vorbind, izvoarele artei sale, dar, în acelaşi timp, şi un exemplu pentru vibrantul patriotism şi pentru autenticul caracter naţio-

nal al artei lui Ladea. Dar genul care dă în cel mai înalt grad măsura acestor calități este portretul istoric, gen în care lucrările maestrului se înscriu la loc de frunte în contextul întregii arte românești. Vizionari luminați, înflăcărați de idealurile cele mai nobile, neclintiți și încrezători în destinul măreț al neamului, eroi de frunte ai trecutului nostru istoric ca *Horea, Cloșca, Simion Bărnuțiu, Avram Iancu* au fost întruchipați cu talent de către Romul Ladea în materiale perene. (...).

„Făclia", 1 noiembrie 1967

*

În cadrul larg al artei românești contemporane, sculptura lui Romul Ladea reprezintă exemplul generos al străduinței pentru afirmarea continuă și consecventă a marilor valori perene, aș îndrăzni să spun: clasice, ale plasticii, precum și exemplul activ al autodepășirii și autoînălțării lucide și perseverente, al consolidării și îmbogățirii universului spiritual și intelectual, care — în chip firesc — circumscrie și determină riguros sfera oricărui proces de creație. Artă a trăirilor adînci și a atitudinilor lucide și adînc responsabile, artă a gravelor și tumultoaselor sentimente, precum și a stărilor înalte de împlinire și de calm interior, dovadă deopotrivă a măestriei tehnice rar echivalate la noi și a angajării spirituale depline, sculptura lui Ladea reprezintă unul dintre momentele de culme ale creației artistice românești din secolul al XX-lea. După Paciurea și Brâncuși, alături numai de Anghel, Romul Ladea este unul dintre cei mai de seamă maeștri ai artei volumelor, care, prin truda unei munci de creație de o viață, a adăugat gîndirii și simțirii noastre artistice adevăruri a căror substanță poate fi măsurată doar în carate. Artist original și de inegalabilă temeinicie, plasticianul clujean a impus și a ilustrat în arta românească a secolului un stil cu valențe și permanențe, pe care ne vom strădui să le consemnăm în cele de mai jos.

*

Romul Ladea este fiu al Banatului românesc. S-a născut la 17 mai 1901 în Jitin, într-o familie de țărani legați de pămînturile și de obiceiurile locale, care a cultivat —

îndeosebi prin strădania și înțelegerea mamei sale, Eva Ladea — sentimente puternice de admirație și de mîndrie pentru arta și cultura, pentru simțirea și înțelepciunea poporului nostru, pentru valorile transmise spre noi prin veacuri de istorie zbuciumată.

După studii secundare la Oravița și Timișoara, se înscrie, în 1922, la Școala de arte frumoase din București, unde are șansa de a-l avea ca dascăl pe Dimitrie Paciurea, modelatorul sensibil și plin de vervă, dăltuitorul energic și inspirat, legat poate la fel puternic ca și Brâncuși, dar în alt mod, de cel mai autentic stil al artei noastre străvechi. Personalitate puternică și tumultoasă încă din această perioadă de ucenicie, Romul Ladea nu se lasă subjugat de arta marelui său dascăl; inteligent, larg văzător și comprehensiv, învață de la Paciurea, cu uimitoare repeziciune și siguranță, taine de meșteșug — îndeosebi în ce privește știința modelării —, care vor constitui elemente formative ale viitorului stil.

Atelierele pariziene au reprezentat mediul și etapa următoare a formării tînărului sculptor. Ajuns în „Orașul Lumină" în 1924, se înscrie la Academia Julian și lucrează un timp în atelierul lui Brâncuși. Își completează totodată formația de specialitate, însușindu-și, prin intermediul marilor muzee, pe care le frecventa cu asiduitate, lecția de artă a unui Donatello și Michelangelo, a unui Rodin și Bourdelle. În cursul călătoriilor la Paris, face rodnice popasuri de studii la Budapesta, Viena, München, Berlin, Dresda, fapt care deschide tînărului plastician noi orizonturi de înțelegere și de cultură artistică.

Reîntors în țară, Romul Ladea este numit în 1927 profesor la Școala de arte frumoase înființată cu un an înainte în Cluj, contribuind în mod activ și entuziast la formarea a numeroase generații de artiști transilvani, aflați azi în plină activitate. În 1933 pleacă la Timișoara, împreună cu Școala de arte frumoase, care se mută acolo. Mai tîrziu Romul Ladea înființează la Timișoara și conduce Școala de arte decorative. Despre calitățile de dascăl ale lui Ladea vorbește unul dintre foștii săi studenți, sculptorul Ștefan Gomboșiu: „Stăpîn pe o metodă de predare eficace și la curent cu noile principii de educație; considerîndu-se un coleg mai în vîrstă al elevilor săi, el a știut să-i stăpînească și să le cîștige respectul (...). În

apropierea lui R. Ladea, elevii săi nu găsesc numai îndrumările de învățămînt programatic cari obosesc, ci însuflețirea și îndemnul spre căutarea adevărului și frumosului. Stimulentul către o lume de gînduri noi, spre o muncă dezinteresată și sinceră"[1]. După înființarea Institutului de arte plastice „Ion Andreescu", Ladea este numit profesor de sculptură în 1948. Datorită unor împrejurări regretabile, în perioada 1951—1962 activitatea sa de dascăl este întreruptă. Revenit însă din nou la catedră, Romul Ladea s-a numărat apoi printre cei mai respectați și mai competenți slujitori ai învățămîntului superior de artă din țară.

Pentru activitatea pe care a desfășurat-o pe tărîm artistic și didactic, ca semn de înaltă prețuire a contribuției creației sale la îmbogățirea patrimoniului de valori al plasticii românești contemporane, Romul Ladea a fost decorat cu „Meritul cultural" clasa I în 1943, a primit titlul de Artist emerit în 1957, iar în 1964 pe acela de Maestru emerit al artei. A depus o valoroasă activitate pe plan obștesc, printre altele și în calitatea sa de președinte — din 1965 — al filialei din Cluj a Uniunii artiștilor plastici.

•

S-a încercat, în cazul artei lui Ladea, identificarea unor influențe și a unor determinări puse pe seama formației sale pariziene și a călătoriilor de studii prin diferite centre europene de artă. Trebuie să spunem de la început că procedeul în sine ni se parte neavenit; cu atît mai mult în cazul unui univers de valori atît de original ca acela reprezentat de arta maestrului. Contactul cu marea artă occidentală a însemnat pentru opera lui Ladea cîștiguri incontestabile de viziune și de înțelegere artistică, dar, odată întors în țară, de la prima lui expoziție, s-a dovedit a fi creatorul care, cu nedezmințită consecvență a gîndit — la modul artistic vorbind — și a sculptat românește, străduindu-se să materializeze, cu neclintită dăruire patriotică, în bronz, în lemn și în piatră, semnele majore ale unei spiritualități care ne este speci-

---

[1] ȘTEFAN GOMBOȘIU, *Sculptorul Romul Ladea*, în „Luceafărul", II, nr. 7—8, 1936, p. 338.

fică, chipuri de eroi, fapte și idei în cel mai înalt grad reprezentative pentru istoria noastră, pe o linie ce nu admite influențe. Sensul conștient, activ al apartenenței artei sale la un fond tradițional, ce se cere continuat și îmbogățit, a fost afirmat nu o dată de marele artist. În 1943, de pildă, adresîndu-i-se întrebarea dacă în lucrările sale este preocupat de o formulă estetică, Romul Ladea a răspuns: „Moșii, strămoșii mei mi-au lăsat o arhitectură, o doină, o credință. Iată formula mea estetică din care vreau să pornesc. Ar fi sărăcia cea mai rușinoasă să împrumut inimă de la alții, cînd am acasă la mine atîta bogăție. Poporul ne arată că își creează singur formula lui estetică, cîntă și horește cum simte el"[2]. Nestrămutata credință în asemenea exemple i-a alimentat creația de o viață, conferindu-i autenticitate, vigoare, distincție și relevabilă personalitate. La capătul a peste cinci decenii de muncă efectivă de creație, Romul Ladea se impune în perspectiva timpului — prin ceea ce are mai valoros și mai reprezentativ creația sa — ca unul dintre cele mai complexe și, în același timp, mai profund românești personalități ale plasticii noastre moderne. Despre calea care a dus la asemenea împliniri, artistul vorbește fără nici o emfază: „În realitate a existat o singură cale, pe care am pornit încă în vremea uceniciei mele artistice și pe care am urmat-o neabătut toată viața mea. Calea aceasta a fost studierea atentă, cu pasiune și cu venerație totodată, a artei noastre populare, dorința permanentă de a înțelege și de a pătrunde pînă în sensurile ei cele mai adînci atitudinea spirituală atît de caracteristică a omului nostru față de artă și viață"[3].

*

Conștiința intelectuală a epocii a înregistrat în 1923 — cu ocazia primei expoziții personale a lui Romul Ladea, deschisă la Arad, ca și cu ocazia altor prezențe în viața artistică transilvană, care i-au urmat — debutul

---

[2] PETRU SFETCA, *De vorbă cu sculptorul Romul Ladea*, în „Dacia", din 29 martie 1943.

[3] MIRCEA ȚOCA, *De vorbă cu Romul Ladea*, în „Cronica", II, nr. 49, din 9 decembrie 1967, p. 5.

marcant, plin de forță și de mari promisiuni, al tînărului de 22 de ani. Pasiunea muncii tenace și cinstite părea, de atunci, a fi unul dintre atributele definitorii ale profilului artistic al elevului lui Paciurea. Dar numai acest lucru, în cazul unui tînăr, ar fi trecut neobservat, dacă nu ar fi fost asociat evidențelor frapante ale unui talent robust și multiplu, precum și ale unei lucidități de creație și ale unei bogății sufletești, care l-au făcut pe Blaga să scrie în 1923: „Din puținele lucrări aduse aici pentru a fi privite, vezi mîna sigură a impresionistului, care nuanțează expresia figurii omenești cu desăvîrșită intuiție. Avem tot dreptul să credem în individualitatea sa. E aici un început prea sigur, decît să nu ne exprimăm bucuria. Dacă tînărul, foarte tînărul sculptor ar avea prilejul să-și desăvîrșească prin studiu în străinătate, ceea ce știe numai din el, — nu ne îndoim de marele sculptor viitor. Sincer, simplu, cu un misticism vag al durerii, el stă acum în fața noastră rezistînd oricărei analize critice“[4].

Prima etapă însemnată a operei lui Ladea, aceea plasată în timp între 1925 și 1935 a confirmat deplin previziunea lui Blaga. După zece ani, Vilhelm Beneș, criticul de aleasă înțelegere, scria despre sculptorul clujean: „Idealul în artă al sculptorului Ladea îl apropie complect de concepția noastră specifică de artă. Are sădit adînc în spiritul și sufletul lui simțul formelor primitive, simple și sănătoase. Caracterizarea și stilizarea portretelor îl așează definitiv în locul de inițiator și prim sculptor național. Genialitatea specific românească a sculptorului R. Ladea ne arată că satul poartă în el esența de reînnoire a forțelor intelectuale și emotive ale poporului nostru . . .“[5] Genurile de sculptură abordate acum cu egal interes sînt numeroase. Compoziții și nuduri, portrete și reliefuri, în tehnici, materiale și viziuni diferite, reluate și adîncite într-un elan exemplar al perfecționării și consolidării soluțiilor, îl recomandă pe autor prin calități de preț, cum ar fi sentimentul acut al monumentalității, simțul armoniei rezultate din construirea abilă și foarte îndrăzneață

---

[4] LUCIAN BLAGA, *Romul Ladea — Însemnări despre artist*, în „Solidaritatea“, din 23 mai 1923.

[5] V. BENEȘ, *Aspecte și direcții în arta plastică transilvăneană*, în „Societatea de mîine“, X, 5, 1933, p. 113.

a unor forme ample, modelarea plină de sensibilitate și de căldură. Un *Nud* din 1929, reprezentînd în fond un studiu admirabil finisat, ilustrează sensul eforturilor creatoare din această etapă: înscrierea convingătoare în spațiu a formelor pline, exprimînd sănătate și vigoare, redînd fără ostentație, dar și fără false disimulări, carnația. Opoziția față de estetica impresionismului sculptural (care îl apropie de Bourdelle) se conturează cu claritate încă de pe acum, după cum o dovedesc, de altfel, și portretele perioadei. Între ele un fascinant cap de studiu al lui *Simion Bărnuțiu* (1928), cunoscut azi doar din reproduceri, impunea viziunea elevată a unei sculpturi în planuri mari, cu forme ce se succed conform unei măestrite înțelegeri a ritmului simfonic; liniile au pregnanță, suprafețele sînt ferme, fără a refuza detaliile, iar impresia de ansamblu este cea mai nimerită să simbolizeze viziunea și mirajul de viitor ce au mistuit ființa acestui mare tribun intelectual.

Realizările de acest fel sînt numeroase în această perioadă și ele stau mărturie originalității cu care tînărul sculptor își permite să interpreteze modelele, așa cum ne-o dovedesc portretele lui *Eminescu* și *Damaschin Bojincă* de la Oravița (circa 1929—1930), *Tasso Marchini* (1937), *Virgil Birou* (1935). Despre această cotegorie de lucrări s-a scris, de altfel, destul de mult. Mai puțin s-a insistat asupra unui șir de portrete, majoritatea în basorelief, cum ar fi *Autopotretul* din 1928, *Iancu Bobu din Ticvan* din 1935 etc., aparținînd — după cum îmi mărturisea artistul — fazei sale primitive. Nu este însă vorba despre primitivismul ostentativ și exacerbat propriu unor autori contemporani, ci de o întoarcere spre limbajul sculpturii expresioniste, care — pentru franchețea și eficacitatea comunicării — simplifică sau modifică formele, subliniază sau pune în lumini semnificative detaliile. În plus, Ladea infuzează acestor portrete un aer sănătos de bonomie țărănească, remarcată, cu pertinența care îl caracteriza, de Ion Breazu, încă în 1933: „Umor, fără a cădea în caricatură, satiră care mușcă adînc, toate au fost puse la contribuție pentru constituirea tipului de țăran bănățean, bonom și șiret. Ladea ne-a dovedit încă

o dată cît de adînc vede și cu cîtă libertate își alege mijloacele"[6].

Acest gen de lucrări face legătura cu faza următoare a creației lui Ladea, cuprinsă între 1935 și 1945, „în care sculptorul — afirmă Petru Comarnescu — își adîncește mijloacele și se apropie mai temeinic de psihologia țărănească, de înfățișările, atitudinile și comportările caracteristice oamenilor din popor"[7]. Apropierea aceasta are loc într-un mod creator, prin întoarcerea sculptorului la tradițiile și izvoarele artei populare, de la care știe, ca nimeni altul, să preia vigoarea, dinamismul și sensul primar al stilizărilor. Interesul pentru cultura și credințele populare, pentru felul de a gîndi și pentru simțămintele omului simplu, are ca rezultat făurirea unei veritabile și impresionante tipologii a țăranului român, în special al aceluia bănățean, înfățișat în frumusețea vieții cotidiene și în complexitatea adîncilor trăiri lăuntrice. Nu o dată însă, ca în celebra lucrare reprezentîndu-l pe *Iorgu Iorgovan*, artistul conferă note de umor caracterizării pline de înțelegere, care nu înlătură din gesturile încrezute, abrupte și din mîndria falnică, provocatoare, o notă de superficialitate spectaculoasă, caracteristică tipului uman reprezentat. Lemnul, materialul capricios, dar bărbătesc, căruia se pare că abia acum îi descoperă Ladea adevăratele valențe, înfățișează savuros și cu ritmică de mare bogăție sensurile mișcării, conferind totodată imaginii de ansamblu valori de detaliu și euritmii ale crestăturii, care se completează reciproc într-o unitate pregnant decorativă. Decorativismul este unul substanțial, dens și logic și el slujește înscrierii armonioase în spațiu a compoziției, cînd este vorba despre portrete, ca de pildă în cele intitulate *Mama, Țăran din satul meu, Țăran bănățean*. Este, în aceste lucrări, prin forța de sugestie plastică a materialului însuși, un mod exemplar de a sublinia comuniunea omului acestor pămînturi cu natura din care face parte.

Pornindu-se de la portretele acestei etape îndeosebi, s-a vorbit de un „baroc țărănesc" al artei lui Ladea. Ex-

---

[6] CRONICAR [ION BREAZU], *Expoziția artiștilor clujeni*, în „Societatea de mîine", X, 5, 1933, p. 112.

[7] PETRU COMARNESCU, *Romul Ladea, sculptorul oamenilor din popor*, în „Scrisul bănățean", VIII, 5, 1957, p. 77.

presia aparţine lui Petru Comarnescu care a şi încercat să o acrediteze printr-o demonstraţie teoretică[8]. Ideea în sine ni se pare hazardată. Stil al potentaţilor laici şi ecleziastici din apusul Europei, barocul nu are nimic comun cu stilul sculpturii lui Ladea, căruia, de altfel, chiar în articolul de care vorbim, Petru Comarnescu îi subliniază caracterul profund original, „calitatea foarte românească şi foarte ţărănească".

Anul 1945 marchează cea de a treia etapă a dezvoltării artei lui Ladea, complexă atît pentru genurile de lucrări pe care le abordează, cît şi pentru tehnicile şi materialele folosite. Observaţia adîncită a realităţii, ataşamentul sufletesc faţă de soarta oamenilor simpli, interesul şi mîndria pentru trecutul poporului român vor constitui repere principale pentru noua evoluţie pe care arta lui Ladea o cunoaşte după război. Portrete de ţărani şi de muncitori, compoziţii legate de noile realităţi ale ţării vor impune cu vigoare un stil realist, care, chiar dacă n-a fost acceptat ca atare în toate cazurile de critica vremii, s-a impus, cu scurgerea timpului, pentru autenticitatea şi complexitatea lui. Pentru că realismul lui Ladea este o modalitate de creaţie izvorîtă din însăşi talentul şi sensibilitaea maestrului şi el n-a exclus niciodată invenţia şi inspiraţia originală, care refuză clişeele şi tiparele impuse, dar care ştie să se îmbogăţească prin stilizări, prin simplificări sau prin sublinieri expresive. *Mama şi copilul* şi *Lazăr de la Rusca* (1954), *Ţăran muncitor* (1956—1957) şi *Simion Bărnuţiu* (1956, Zalău) ilustrează diferit viabilitatea şi resorturile adînci ale acestei orientări realiste din sculptura lui Ladea. Între portrete se impun acum cu deosebire *Portretul soţiei mele* (1953), *Lya Pop* (1955), *Autoportret* (1950), *Fiul meu Ion* (1945), *Acad. Grigore Benetato* etc. pentru căldura şi sensibilitatea cu care trăsături distinctive de caracter, dar şi alese însuşiri sufleteşti, sînt transcrise cu simplitatea şi elocvenţa marii arte. Seria se completează cu portretul intitulat *Tatăl meu Gheorghe*, o capodoperă a genului, datat de unii critici în perioada dinainte de război. Nici stilistic, dar nici valoric, opera aceasta de căpătîi nu poate fi scoasă din această

---

[8] PETRU COMARNESCU, *Stilul sculpturii lui Ladea*, în „Tribuna", X, nr. 20 din 19 mai 1966, p. 1.

perioadă a deplinei maturităţi, reprezentată de cea de a treia fază a creaţiei lui Ladea. Simetriile şi armonia compoziţiei, plenitudinea şi siguranţa elaborării, înscrierea în spaţiu şi valoarea inegalabilă a tuturor planurilor şi suprafeţelor, dar mai ales sentimentul clasic de interioritate înţeleaptă şi complexă (care i-a inspirat lui Dan Hăulică comparaţia, sugestivă şi motivată, cu Donatello) sînt rodul unitar şi nobil al unei evoluţii, pe care arta maestrului clujean a înregistrat-o evident după 1950.

Numărul de lucrări aparţinînd acestei perioade este cu adevărat impresionant. Activitatea pe care o desfăşoară maestrul în perioada 1951—1962 — retras, împreună cu soţia sa, pictoriţia Lucia Piso Ladea la Suceag — se dovedeşte de o mare şi temeinică rodnicie, gama sentimentelor şi ideilor pe care seria lucrărilor de la Suceag ni le transmit fiind remarcabil bogată şi generos nuanţată, de la lirismul senin şi voluptuos al nudurilor feminine, la gingăşia sentimentului din *Maternitatea* reprezentată ca o femeie tînără şi plină de viaţă, de la tragismul interiorizat din admirabilul şi simbolicul *Crucifix* (1956) la umorul şi la verva expresiei din lucrarea *Eu şi cîinele meu Grivei* (1950).

*

Periodizarea aceasta, propusă, pentru prima oară, în 1957 de către Petru Comarnescu şi acceptată de exegeţii de pînă acum ai operei lui Ladea, poate fi completată cu destulă uşurinţă printr-o nouă perioadă cuprinzînd activitatea din ultimul deceniu, care a însemnat, pentru opera maestrului clujean, epoca fertilă a marilor sinteze. Împlinită în condiţii de muncă, de solicitudine şi încurajare din partea oficialităţilor, de care nicicînd în trecut creaţia sa nu s-a bucurat, sculptura lui Ladea din această epocă a însemnat, prin fiecare lucrare în parte, o îmbogăţire constantă şi evidentă a statuarei monumentale româneşti. Într-o vreme cînd contribuţia contemporană reuşea — încă — atît de puţin să fie la înălţimea tradiţiilor, mîinile pline de har ale aceluia căruia toţi cei din jur îi spuneam, venerîndu-l: „meştere" au modelat şi au construit forme ale căror monumentalitate şi vitalitate, ale căror adevăruri sufleteşti şi artistice sînt menite să ridice simbolic în calea timpului repere de eternitate numite,

după spiritul care le animă: *Horea* și *Avram Iancu*, *Blaga* și *Sadoveanu*, *Petru Maior*, *Gheorghe Șincai* și *Samuil Micu*.

Arta lui Romul Ladea este, în această fază — la îmbogățirea căreia am avut privilegiul de a asista cu înmărmurire — în întregime eliberată de tirania formelor. Modelajul strălucit, pe care l-au remarcat deja cei care au asistat la debutul sculptorului, ajunge acum la siguranțe și la subtilități de mare virtuozitate, vizînd în permanență și dobîndind neîncetat efecte de o bogăție impresionantă, obținute cu o economie admirabilă a elementelor de formă. Tratate diferențiat, dar cu nedezmințită pasiune pentru finețea și pentru logica estetică a celui din urmă detaliu, lucrările se oferă luminii, atît în lutul proaspăt, cît mai ales în bronzurile — atît de caracteristice pentru această ultimă etapă — cu generozitatea și frumusețea deplină și armonioasă a operei de artă ce și-a atins desăvîrșirea. Calitățile mai vechi ale sculpturii lui Ladea, cum sînt acelea care se referă la construirea și la compunerea formelor, la modelarea și la finisarea de bijutier a suprafețelor, precum și la concentrările pline de forță ale expresiei, se regăsesc în opera recentă a sculptorului într-o sinteză fericită, singura în stare să susțină, fie și numai sub aspectul meșteșugului propriu-zis, geneza și desăvîrșirea unui număr de-a dreptul impresionant de opere.

Începutul acestei noi serii de lucrări îl reprezintă cîteva busturi monumentale. Între acestea, două lucrări — *Horea* și *Blaga* — alcătuiesc sugestiv două dintre componentele majore ale artei portretistice a lui Ladea. Rod al unor studii de decenii (procedeul în sine se cere consemnat: pentru fiecare lucrare de acest gen Ladea citește, studiază, se informează timp îndelungat, în dorința de a pătrunde cît mai adînc și mai complex personalitatea celui portretat) și în același timp expresie strălucită a unor preocupări programatice, care i-au înnobilat întotdeauna strădaniile, *Horea* este portretul-simbol, portretul-sinteză al țăranului ardelean lucid și de o tragică conștiință a destinului său, tenace, dîrz, neclintit, mistuit și luminat lăuntric de vocația acțiunii. Energiile latente, dar inflexibile susțin cu un clocot mocnit viața însăși a eroului. *Lucian Blaga*, în schimb, este exemplul de

înaltă ținută al portretului interpretare. Turnată în bronz, lucrarea s-a îmbogățit — față de originalul în ghips — cu o vibrație și o strălucire a suprafețelor care înlătură definitiv rezervele formulate cu ocazia primei expuneri[9]. Interiorizată și gravă, figura marelui liric și filosof simbolizează — prin privirea întoarsă parcă înspre sine, prin boltirea înaltă și îngîndurată a frunții, prin expresia buzelor de retrageri în adînci tăceri — cea mai sugestivă și, în același timp, cea mai emoționantă meditație pe care sculptura noastră de pînă azi ne-a oferit-o. Toga romană ușor învolburată și, mai ales, gestul de infinită sensibilitate al mîinilor realcătuiesc, în limbaj plastic, elemente sugestive ale universului de valori ale vieții și creației lui Blaga. Pe drept cuvînt, Daniel Popescu scria că: „În istoria artei românești, această lucrare se înscrie drept al treilea monument caracteristic în evoluția portretului sculptat: actorul Pascaly de Ioan Georgescu, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Luchian de Paciurea înainte de primul război mondial, și Lucian Blaga de Ladea, după 1945"[10].

În portretele monumentale pe care le execută, maestrul știe să depășească cu necontrazisă fantezie și inventivitate artistică clișeele sau imaginile stereotipe, inevitabil circumscrie și sărace în conținut, pe care le avem despre o seamă de personalități ale istoriei și culturii naționale. Departe de a fi lipsită de motiv, inovația inspirată a meșterului este un semn dăruit de respect față de personalitatea celui întruchipat în bronz, înfățișat de modelajul lui Ladea în atitudini și cu virtuți menite să devină purtătoare de simbol. Astfel: „În viziunea lui Ladea, Iancu e fără pistoale. El duce mîna la inimă și, într-o echilibrată și senină extazie, pledează cauza neamului său"[11]. Eroul, frumos și puternic, ca în toate legendele despre tragicul său destin, este un vizionar, un om de adîncă și dureroasă simțire, care citește în negura timpului mărirea neamului său și care, cu un romantism

---

[9] ION FRUNZETTI, *Două expoziții, ardelene*, în „Arta plastică", IV, 2, 1957, p. 15.

[10] DANIEL POPESCU, *Romulus Ladea*, în „Steaua", VIII, 5, 1966, p.96.

[11] PAVEL BELLU, *Romul Ladea*, în „Orizont", XVII, 12, 1966, p. 70.

înflăcărat și absolut, își oferă sufletul și mintea pentru apropierea acestei măriri.

În toate cazurile — și alături de exemplele de mai sus, s-ar cuveni amintite cel puțin încă alte cîteva lucrări, reprezentîndu-i pe *Ion Agârbiceanu*, *Liviu Rebreanu*, *Ion Popovici-Bănățeanu*, *René Jannel*, *Iuliu Hațieganu*, *Constantin Daicoviciu* și *Virgil Vătășianu* — compoziția busturilor, felurită prin soluțiile concrete, original diferențiate, este una permanent monumentală, expresivă prin valorile mari și concentrate ale maselor construite cu minuție, precum și prin sinteza detaliilor de limbaj, care caracterizează suprafețele principale ale lucrărilor.

Făuritor al unor neegalate portrete monumentale, Romul Ladea a dăruit sculpturii monumentale românești și alte opere de amplitudini și respirație plastică vădit sporite. Un *Mihail Sadoveanu* șezînd, turnat în bronz, desfată ochiul privitorului în București, pe malul lacului Herestrău. Pentru valorile sale afective, statuia poate fi inclusă în rîndul portretelor-interpretare, datorită autenticității cu care zugrăvește chipul, caracterul sufletesc și ținuta intelectuală a marelui prozator. Dar, la fel ca în cazul lui *Blaga*, statuia se constituie ca o expresie însăși a meditației: o meditație molcomă și prelungită, scrutînd cu ochii minții și sufletului prin ceața veacurilor. Lucrarea mai are în plus virtutea majoră a sculpturii monumentale: trăiește și respiră egal într-un spațiu tridimensional, din oricare unghi ar fi privită. Lucrul acesta se cere cu prisosință reținut, el făcînd parte din marile cîștiguri ale artei lui Ladea.

Tot în Capitală s-a dezvelit un monument *Dr. Petru Groza*. La rîndul său, Clujul este orașul privilegiat că are, în parcul central, o statuie de rară frumusețe reprezentîndu-i pe *Lucian Blaga*, precum și busturile *Horea*, *Rebreanu*, *Agârbiceanu*. În *Blaga*, drumul de la portretul interpretare la statuia întreagă este efectiv, lucrarea din urmă impunîndu-se, în primul rînd, prin discursul plastic al siluetei și prin atitudinea elevată a cărei elocvență nu sfarmă atributul de statică monumentalitate. Pentru Cluj, Ladea a mai făcut proiectele unui însemnat monument (nerealizat însă din cauza morții artistului). Este vorba de un proiect închinat *Ostașului român* care — în concepția lui Ladea — ar fi urmat să domine impunător dea-

lul Cetățuia prin transpunere la scară monumentală (16 m împreună cu soclul). Pentru orașul pe care îl iubea nespus, Ladea a terminat o lucrare deosebită în contextul întregii noastre sculpturi datorită complexității problemelor de interpretare și de compoziție. Este vorba despre prezentarea într-un grup închegat și unitar de statui întregi a reprezentanților *Școlii ardelene:* Petru Maior, Samuil Micu și Gheorghe Șincai. Cu noblețe și distincție, figurile marilor cărturari iluminiști reînvie, modelate de Ladea, în evocări de mare forță emoțională. O demnitate și o distincție sufletească cuceritoare, o încredere mesianică și un simțămînt deplin al măsurii și al bunului simț învăluie figurile ca într-o aureolă. Este, parcă, această aureolă, semnul simbolic de frumusețe perenă, de distincție și de aleasă noblețe a întregii arte a lui Ladea.

„Steaua", mai 1968

*

Cu expoziția retrospectivă Romul Ladea, Muzeul de artă din Cluj înscrie în registrul activităților sale o reușită cu adevărat remarcabilă. Cele șaizeci de lucrări, aparținînd tuturor perioadelor de creație, de la *Capul de copil* din 1922 pînă la compozițiile ultimilor ani de viață, reușesc să înfățișeze pentru prima oară într-o imagine unitară principalele dimensiuni ale operei unuia dintre cei mai de seamă reprezentanți ai plasticii românești din cursul acestui veac. Retrospectivele din 1958 de la București și 1965 de la Cluj sînt depășite nu numai prin amploare, ci și prin criteriile științifice și larg cuprinzătoare de selecție, precum și prin întocmirea unui repertoriu al întregii opere (cuprinzînd 229 de lucrări identificate) și a unei bibliografii exhaustive (nu mai puțin de 611 titluri), puse în seara vernisajului la îndemîna publicului și viitorilor cercetători, prin catalogul avînd formatul și ținuta unei pretențioase cărți de artă, catalog scris de muzeografii Negoiță Läptoiu și Alexandra Rus și ilustrat cu reproducerile excepționale semnate de fotograful Szabó Tamás.

Încă în 1958, Vilhelm Beneș scria că: „Apariția lui Romul Ladea în sculptura românească a surprins de la

început. Aducea în lucrările lui nu numai o viziune nouă, orînduită calm și măsurat în limitele unui realism articulat, viguros și îndrăzneț, dar punea în discuție, prin mijloace noi de exprimare, chiar conceptul de sculptură, așa precum se înrădăcinase el pe atunci. Primele sculpturi ale lui Romul Ladea în lemn, lucrări masive în care nimic nu era artificial, ci totul problemă de afirmare, aduceau o formă nouă, forma cioplită". Numeroase lucrări ilustrează în expoziția clujeană această fază care a urmat studiilor cu Paciurea la București, începînd din 1922, și cu Brâncuși la Paris în 1924. Ar fi impropriu să o numim fază de debut, fiindcă, încă de la prima sa participare la o expoziție, în 1923, la Cluj, prilej cu care este remarcat de Lucian Blaga, Romul Ladea impresionează și se impune printr-o forță și printr-o maturitate a mijloacelor sale de exprimare, pe care le putem explica azi, în perspectiva timpului, numai prin lucida conștiință a menirii sale de artist și de om avută încă din tinerețe. Sculptorul s-a simțit întotdeauna nu numai legat de spiritualitatea și de tradițiile de cultură ale satului românesc, ci și supus îndatoririi de a deveni, cu mijloacele specifice ale artei sale, un tribun al acestuia (. . .).

Caracterul artei sale, precum și adîncile-i implicații morale sînt relevate, la rîndul lor, de rolul primordial pe care îl au în opera lui Ladea două teme: crearea unei tipologii țărănești și înfățișarea marilor figuri ale istoriei politice și culturale a poporului nostru. Temele sînt decantate în subiecte alese întotdeauna cu mult discernămînt. În momente diferite din activitatea sa, Ladea îi înfățișează, de pildă, pe doi dintre conducătorii răscoalei transilvane din 1784, creînd astfel un portret al lui *Horea* — care ne întîmpină azi într-una dintre piețele Clujului — interiorizat, tragic, meditînd responsabil asupra sensului și răspunderilor pentru faptele mari ale oamenilor pe care îi conduce, precum și o serie de imagini ale lui *Cloșca* pe care, în antiteză, dar cu perfecte temeiuri istorice, îl înfățișează ca pe un personaj mai incisiv, mai bătăios, mai iute în a acționa împotriva dușmanului.

Cu un cult al muncii și o năzuință a perfecțiunii rar întîlnite, sculptorul n-a ezitat niciodată să revină asupra unora dintre temele preferate. Este cazul, ca să dăm un singur exemplu, lucrărilor succesive (basorelief și rondo-

bosso) reprezentîndu-l pe *Iovan Iorgovan*, eroul unei îndrăgite legende bănăţene, în care reîntoarcerea la temă este motivată întotdeauna de năzuinţa de a potenţa şi de a limpezi expresia pe planul comunicării, dar şi de dorinţa de a sublinia cu noi elemente sensul etic al compoziţiei, valoarea morală a unei tipologii (nu întîmplător ţărăneşti), semnificative, precum şi de a conferi semnului plastic acel rost pe care întotdeauna i l-a afirmat.

Alături de lucrările amintite deja, în expoziţia clujeană mai sînt incluse din această primă fază a creaţiei lui Ladea lucrări ca *Ţăran din satul meu, Cap de ţăran bănăţean* şi două *Autoportrete* în lemn, în care resursele marelui cioplitor sînt relevate de mişcarea dinamică şi imprevizibilă a planurilor mari, pe care subliniate incizii produc efecte de lumină şi de umbră aproape expresioniste.

Cu vremea însă, Ladea este tot mai mult atras de modelaj. Reia şi în această tehnică, vechile teme, şi în *Iovan Iorgovan — statuie ecvestră* (1947) izbuteşte una dintre cele mai complexe şi mai îndrăzneţe lucrări de acest fel din plastica noastră, prin felul cum urcă pe verticale complexe formele agitate ale calului şi călăreţului. Dar se preocupă mai ales să-şi pondereze mijloacele de exprimare pe o linie care îl va face să afirme într-o confesiune din 1967: „Nu vreau violenţă, nu vreau poză grandilocventă, vreau conţinut sufletesc, nobleţe, umanitate, demnitate fără umilinţă . . .". *Autoportret cu pană de scris, Cronicarul, Cap de bătrîn, Iubire* fac parte dintr-o amplă suită de basoreliefuri în care frumuseţea clasică a formei (referinţa mai veche a lui Dan Hăulică se dovedeşte perfect îndreptăţită) ni se comunică în contextul unor compoziţii de admirabil echilibru şi al unor suprafeţe pe care modelajul sensibil le valorifică abil. Reuşitele cele mai de seamă le atinge însă artistul în busturile sale, dintre care *Tatăl meu Gheorghe* şi *Lucian Blaga* rămîn printre capodoperele portretisticii statuare româneşti (. . .).

„Scînteia", 8 decembrie 1971

*

Dacă la 27 august 1970 nu i-ar fi urmat, în nemurire, pe prietenii săi Ion Breazu şi Lucian Blaga, anul acesta

la 17 mai, Romul Ladea ar fi împlinit 75 de ani. Am fi închinat cu el, în liniştea atelierului de pe Fîntînele, o cupă de vin bun, am fi fost din nou printre fericiţii privilegiaţi care vedeau cei dintîi o lucrare abia terminată şi am fi ascultat apoi cu necontrazisă încîntare, glasul său de bănăţean aprig, ce-şi poartă cu naturaleţe — nu ca pe o povară, dar nici cu inconştienţă — geniul prin lume.

Privindu-l acum, cu ochii amintirii, ne dăm seama că a fost liber, a lucrat şi a creat de parcă s-ar fi conformat unui cunoscut aforism al lui Brâncuşi, cu care, de altfel, n-a ezitat să se certe colegial, întrerupînd scurta colaborare, pentru a-şi bătători singur drumul în artă şi în viaţă. Cu imensa sa umanitate, a iubit şi arta şi viaţa, constant şi încrezător, cu toate marile lor bucurii şi cu toate inerentele înfrîngeri. I-a fost menit să fie unul dintre cele mai înalte şi mai tulburătoare spirite ale culturii noastre dintotdeauna. A lucrat lucid şi liber pînă în ultima clipă a vieţii, a adăugat sculpturii noastre un capitol care stă cu demnitate alături de acelea datorate lui Paciurea şi Brâncuşi, a întemeiat o veritabilă şcoală artistică şi a trimis în cele patru colţuri ale ţării numeroşi elevi, a strălucit cu discreţia valorii absolute, dar razele luminii sale s-au răsfrînt pe chipurile tuturor contemporanilor săi. De cînd a plecat, prietenii şi neprietenii continuă să vorbească despre el de parcă ar fi încă printre noi, fiindcă el este opera lui, iar opera lui este o parte din noi înşine, din pămîntul nostru, din veacul nostru, din viaţa noastră.

„Tribuna", 20 mai 1976

*

Nu poate fi decît elogiată iniţiativa Muzeului de artă din Cluj de a prezenta publicului, într-o expunere omagială, cele 16 lucrări ale lui Romul Ladea, pe care muzeul le deţine, sărbătorind astfel împlinirea a trei sferturi de veac de la naşterea artistului. Aniversării i s-ar fi potrivit o mare şi cuprinzătoare expoziţie retrospectivă, fiindcă opera marelui meşter este unul dintre acele capitole de gîndire, simţire şi înfăptuire românească, pe care publicul trebuie nu numai să o cunoască, ci să se şi pătrundă de ea în ansamblu. Inevitabil restrînsă şi limita-

tivă, expoziția de la muzeu are tocmai calitatea de a dovedi încă o dată (dacă mai era nevoie!) caracterul național și pregnanta universalitate a artei lui Ladea, originalitatea, vigoarea și amplul orizont al investigației și inovației plastice, vastitatea ariilor tematice, fericita îmbinare dintre chibzuiala și știința extraordinară a meșterului și dintre inspirație, spontaneitate și firesc (...). Se regăsesc în mica expoziție de la muzeu cîteva dintre atributele definitorii ale artei lui Ladea, de la savanta și personala construire, articulare și definire a formelor la modelajul cu subtilități de mare virtuozitate; de la capacitatea de a adecva perfect subiectului materialul, tehnica și lexicul la interesul responsabil pentru finețea și logica estetică a celui din urmă detaliu; de la interioritatea și tulburătoarea gravitate a portretelor la coerența, plasticitatea și monumentalitatea compozițiilor; de la ritmica impetuoasă, de indelebil farmec, a mișcării afirmate cu bărbăție la euritmia și grația tensiunii stăpînite, implicată în expresia personajelor sau în cîte un semn decorativ sever cenzurat; de la atotcuprinzătorul clasicism al busturilor înfățișîndu-i pe *Lucian Blaga* și *Lya Pop*, la expresionismul reliefului și sculpturii în lemn redîndu-l pe *Iovan Iorgovan;* de la gingășia sentimentelor din portretele soției și copilului la resemnarea și tristețea din autoportrete; de la realismul de adîncă umanitate din portretele de țăran la tragismul, de atîtea ori simbolic, din *Crucifix*. În bronz, în piatră și în lemn, în lucrările din expoziția omagială de la Muzeul de artă, ca și în cunoscutele monumente din Cluj, de la *Rebreanu, Agârbiceanu* și *Blaga* la *Horea, Bălcescu* și *Școala ardeleană,* ca în întreaga operă, privitorii de azi, ca și cei ce vor urma prin timp, descoperă uimiți sensul mirabil în care a fost împlinit, de-a lungul unei jumătăți de veac de artă modernă românească, un program de creație formulat cu luciditate și urmărit cu consecvență și cu credință exemplară.

„Cronica", 9 iulie 1976

SILVIO GUARNIERI: „LADEA NĂZUIA SĂ FACĂ O ARTĂ LA ÎNĂLȚIMEA VALORILOR CULTURII EUROPENE, LEGATĂ DE VIZIUNEA ISTORICĂ ȘI POPULARĂ A ROMÂNIEI"

În rîndul prietenilor României în străinătate, personalitatea scriitorului Silvio Guarnieri se impune prin generoasa dăruire cu care de mai bine de treizeci de ani aduce culturii noastre servicii pe care aceste cuvinte introductive nu pot să le evoce — prin natura lor — decît în mod sumar. Născut la Feltre, la 5 aprilie 1910, după ce și-a luat două doctorate (în drept și în litere) la Florența, unde s-a afirmat în grupul scriitorilor de la Solaria alături de Bonsati, Vittorini, Montale și Gadda, Silvio Guarnieri și-a început cariera de profesor în România. Sosit la Timișoara în 1938, a predat limba și literatura italiană, întîi la Liceul clasic și apoi la Institutul politehnic, devenind în cele din urmă și director al Institutului de cultură italiană din acest oraș, funcție pe care a deținut-o pînă în anul 1948. În tot acest interval, soția sa, Franca Guarnieri, a funcționat de asemenea ca profesoară de italiană la Liceul de fete din Timișoara. De la început, soții Guarnieri au legat numeroase prietenii în orașul de pe Timiș, s-au simțit în mod sincer atrași și apoi puternic legați de oamenii și de obiceiurile noastre, fapt care este singurul în măsură să explice hotărîrea lor de a rămîne și a lucra în România de-a lungul unei perioade de mai bine de zece ani. Interval în care, devenind un bun cunoscător al limbii și culturii române, Silvio Guarnieri a desfășurat o activitate publicistică în presa democratică din țara noastră, concretizată printre altele în volumul *Adevărata față a Italiei*, apărut în 1945 la Timișoara, în studiul despre proza lui Pavel Dan apărut în revista „Vremea", în eseul despre Badea Cârțan, republicat în italiană în 1969 în revista „Il Veltro". După plecarea din România, a fost transferat la Bruxelles, unde a rămas pînă în 1950 ca lector la Universitate și director al Cen-

trului italian de cultură. Obţinînd libera docenţă în istoria literaturii italiene moderne şi contemporane, este numit profesor la Facultatea de litere de la Universitatea din Pisa în 1959. Din 1963 în urma propriilor strădanii, în care nu putem să nu descifrăm o mărturie a prieteniei care l-a legat întotdeauna de ţara şi de poporul nostru, la Universitatea din Pisa se înfiinţează o catedră de limba şi literatura română al cărei titular devine profesorul Silvio Guarnieri.

După întoarcerea în Italia, scriitorul a menţinut un contact permanent cu România, pe care a vizitat-o în cîteva rînduri. A ţinut conferinţe la Universitatea din Bucureşti, a urmărit fără întrerupere evoluţia literaturii româneşti contemporane şi, printre lucrările pe care în prezent le are în pregătire, se numără studiul introductiv pentru un volum de traduceri din proza lui Pavel Dan, elaborate împreună cu Franca Guarnieri.

Începîndu-mi în urmă cu doi ani întîrziata studenţie la Pisa, am găsit în primul moment aici, ca pe un dar de preţ, afecţiunea şi prietenia familiei Guarnieri. Eram, la sosire, purtătorul unui mesaj din partea lui Romul Ladea. Cu mult înainte de a pleca din Cluj, în acele de neuitat întîlniri săptămînale din atelierul său, despre care va trebui să scriem odată, maestrul (Meşterul, cum îi spuneam cu toţii) a evocat adeseori cu emoţie de autentic bănăţean anii petrecuţi la Timişoara, făcîndu-ne să cunoaştem, alături de alte tovărăşii ale tinereţii lui, pe cea, de notabil relief, a lui Silvio Guarnieri. Şi ne-a făcut să înţelegem şi, astfel, să preţuim exemplul unei prietenii izvorîte din interesul comun pentru cultură, din pasiunea identică pentru literatură şi artă, din încrederea în valorile şi în rosturile comunicării intelectuale.

Ajuns în oraşul de pe Arno, am regăsit toate aceste idei în amintirile pe care soţii Guarnieri le-au depănat de atîtea ori în prezenţa mea în primitoarea lor locuinţă pisană. Din cele povestite despre România, dintre faptele şi oamenii unui deceniu, se desprindea prin prestanţa intelectuală, prin rara vigoare a talentului său şi prin nobleţea sa sufletească, figura marelui artist care a fost sculptorul Romul Ladea. Vestea cumplită a trecerii sale în nefiinţă, n-a făcut — dincolo de durere — decît să işte în jurul acestei imagini, pe care o purtăm în noi,

nimbul pe care îl au cei care prin viața lor s-au ridicat deasupra morții. Și astfel, semn de postum omagiu, într-o molcomă seară de toamnă, scriitorul italian răspunde rugăminții pe care i-o adresez în numele cititorilor „Tribunei“ de a schița un profil în timp al sculptorului român.

*

„Prima amintire de neuitat, — începe Silvio Guarnieri — este cea din zilele sosirii mele la Timișoara. La București încă, în timp ce mă ocupam cu formalitățile instalării, l-am rugat pe poetul Dragoș Vrânceanu, fostul meu coleg și amic de la Florența, să mă prezinte unor intelectuali timișoreni, pentru a putea astfel să cunosc cît mai repede și să mă integrez cît mai ușor în viața culturală a orașului. Se vede că Vrânceanu și-a înștiințat imediat cunoștințele, fiindcă abia sosit la Timișoara am avut surpriza frumoasă de a primi vizita de prietenie a doi dintre cei mai de seamă intelectuali români care activau în oraș, sculptorul Romul Ladea și pictorul Catul Bogdan. Prin ei i-am cunoscut în scurtă vreme și pe ceilalți, pe pictorul Aurel Ciupe, pe inginerul Virgil Birou care a scris pagini frumoase despre minerii de la Reșița, pe Ion Stoica Udrea, entuziast și temeinic cunoscător al istoriei locale, care a editat apoi revista «Vrerea», pe poetul Petru Sfetca, pe Ioachim Miloia, directorului Muzeului Banatului și, după ocuparea nordului Transilvaniei, pe cîțiva dintre cei refugiați, printre care compozitorul Zeno Vancea. Cum se vede, în acea vreme se constituise în Timișoara un grup însemnat și, aș zice, destul de omogen de intelectuali români, strînși uniți în voința comună și în elanul tineresc îndreptat spre o activitate de creație care își propunea scopul ambițios de a îmbogăți cultura României de după Unire cu o componentă bănățeană care să fie într-adevăr majoră. Trebuie să subliniez de la început că existența și activitatea acestui grup era absolut contrarie oricărei tendințe extremiste sau naționaliste, legăturile lor cu intelectualii germani și maghiari fiind continue și sincere“.

Cu vremea, între cunoștințele acestea ale primei perioade, unele s-au consolidat în adevărate prietenii, pe care timpul și întîmplările vieții n-au făcut decît să le con-

firme și să le întărească. Retrăind atmosfera acelor ani, pe care mi-o descrie cu luciditatea dar și cu participarea afectivă a celui care a văzut întotdeauna în relațiile cu oamenii un element esențial al vieții sale, scriitorul ajunge în chip firesc să vorbească de Ladea: „N-a trecut multă vreme pînă cînd am început să ne vedem zilnic. Cum soția mea era ocupată cu școala, obișnuiam să luăm masa împreună la un local, unde ne servea un neamț cordial pe nume Welter. Catul Bogdan venea rar, în schimb se mai aflau adeseori cu noi Virgil Birou și Ion Stoia Udrea. Acolo, la un pahar de vin, între prieteni, am învățat românește și eu și soția mea. Și tot acolo aveau loc multe dintre discuțiile noastre care se refereau la cele mai felurite argumente, dintre care cele de literatură și artă nu erau rare. Ne vedeam cu ocazia cîte unei sărbători la Ladea acasă, soția sa Lucia Piso ne aștepta cu gustoase mîncăruri românești, ne vedeam în propria mea locuință, în atelierul lui Ladea, la Academia de bele-arte etc. Nu pierdeam niciodată prilejul de a ne confrunta cu pasiune într-un schimb de idei, de a ne informa reciproc, de a expune și a ne apăra propriile gusturi artistice. N-a fost nevoie de multă vreme pentru a mă convinge că în mediul pe care îl frecventam, Ladea se impunea net ca personalitatea intelectuală și artistică cea mai de seamă. A fost aceasta una dintre primele trăsături care m-au atras la el, dar i s-au adăugat în scurtă vreme și altele, relevînd un frumos caracter, printre care nesecata sete de cunoaștere, îmbinată cu fermitatea propriilor convingeri, fapt care putea să determine uneori o reticență a sa față de noutățile cu care venea în contact, putea eventual să-i trezească reacția negativă și demnă, dar care excludea ca inutilă și meschină orice polemică fără conținut, orice teribilism protestatar. În plus, avea lealitatea oamenilor din rîndul cărora provenea, respecta gîndul și străduința fiecăruia, chiar și atunci cînd nu regăsea în ele propriile idealuri".

Parcă pentru a susține această afirmație, Silvio Guarnieri ține să precizeze că în diverse ocazii discuțiile despre artă revelau divergența opiniilor pe care fiecare dintrei ei le aveau, ceea ce însă nu făcea decît să întărească legăturile dintre cei doi prieteni. „Îmi amintesc cu amă-

răciune în acest context de un frumos proiect căruia din păcate nu i-a fost dat să se împlinească. Ion Stoia Udrea, entuziastul inițiativelor editoriale, a avut la un moment dat ideea de a publica o monografie bogat ilustrată asupra sculpturii lui Ladea și mi-a propus mie să scriu textul acestei monografii. Bineînțeles că am acceptat și Ladea și-a manifestat deschis mulțumirea de a fi prezentat publicului de un critic declarat al unora dintre pozițiile sale estetice. Cum am spus, proiectul nu s-a realizat. Datează însă din acea epocă a începutului prieteniei noastre, portretul meu, pe care Ladea l-a executat în bronz și fotografiile pe care i le-am făcut la rîndu-mi cu ocazia uneia din vizitele sale la locuința noastră din Timișoara".

Vorbim în continuare despre alte aspecte ale acestei prietenii. Despre numeroasele vizite în atelierul lui Ladea, despre greutățile neîntrerupte pe care acesta le întîlnea în activitatea de dascăl, despre îndreptățita sa nemulțumire pentru localul și înzestrarea școlii. Apoi despre discuțiile pe teme politice, în urma cărora, pentru convingerile democratice pe care le-a exprimat, la sfîrșitul anului 1942 profesorul Guarnieri a fost supus unei anchete de către autoritățile fasciste. Și, în cele din urmă, revenim la arta lui Romul Ladea și la convingerile sale estetice pe care interlocutorul meu le rezumă cu impresionantă claritate:

„Prin naștere, prin descendența sa, Ladea avea adînci și extrem de puternice legături cu poporul. Nu numai că nu și-a uitat niciodată originea țărănească, dar a pus-o conștient și cu mîndrie la baza întregii sale concepții despre viață și despre artă. De cîte ori atingea acest argument, preciza cu necesitate că se referă în primul rînd la țăranul român din Transilvania și Banat, harnic, tenace, curajos, dar în același timp potolit și chibzuit, care urmează cu încredere un drum al vieții bătut și de strămoși. Prin firea și prin meseria lui, Ladea era un artist, dar un artist care, moștenind asemenea valori, și-a organizat cu exemplară temeinicie rosturile propriei vieți, dobîndind o libertate a gîndirii și a acțiunii ce excludea cu desăvîrșire boema ieftină și pitorească.

Asemenea premise fac ca prin Ladea să se nască în sculptura românească a acelei epoci o modalitate de crea-

ție care, înainte de toate, își propunea să elaboreze o tipologie țărănească reprezentativă. Ca atare, el creează cu precumpănire portrete de oameni ai Banatului, cărora le exaltă forța și demnitatea un pic orgolioasă și le conferă o expresivitate de neconfundat, bazată nu pe mișcare și pe gest, ci pe o impresionantă statică, pe un echilibru al formelor reprezentînd simbolic echilibrul lăuntric.

Pe de altă parte, există în el o tendință înspre grandios, înspre o anumită emfază chiar, care i-a dirijat și preferințele estetice pe un plan mai larg. Mă gîndesc de pildă la aprecierile deosebit de pozitive date artei lui Meštrović, admirat ca un fel de maestru indirect. Trebuie să mărturisesc că datorez discuțiilor cu Ladea prima mea cunoștință cu Meštrović. Eu însă vedeam (și apoi vizita în Iugoslavia mi-a confirmat primele impresii) în exageratul decorativism și în falsa grandiozitate a acestuia amprenta grea a stilului Liberty. Încă din acea perioadă a tinereții sale artistice, Ladea, care deja se preocupa nu numai de portrete, ci și de compozițiile monumentale — se deosebea de maestrul sîrb prin refuzul dinamismului, prin faptul că imprima măreție formelor cu ajutorul elementelor constructive și nu cu cele de tensiune. O asemenea înțelegere a sculpturii se leagă, după părerea mea, de o savantă însușire a învățăturii cubiste și ea nu are nimic de-a face cu poetica Liberty.

Ar mai fi de amintit apoi faptul că în creația sculptorului român confluau, vitale, elemente ale artei țărănești, în asimilarea căreia cred că e greu să-i găsim egal. Îmi amintesc bine și azi de monumentul funerar închinat lui Ioachim Miloia. Ideea de bază era cea de a prelucra motivul crucii țărănești; sculptînd, alături de tema formală, Ladea folosește cu infinită grație un limbaj ornamental de autentică factură folclorică. Fiindcă, om al forței sănătoase, atît în viață cît și în artă, era, totodată, extrem de sensibil și de delicat și, dincolo de intuițiile intelectuale, dovedea înțelegeri care, prin finețea lor, trădau o rară noblețe sufletească.

Relațiile sale cu cei care îi erau colegi de meserie se bazau pe o absolută onestitate a convingerilor și a atitudinilor. Un farmec deosebit imprima personalității sale spiritul său critic activ și selectiv. Înainte însă de a formula o judecată critică se informa cu atenție și cu res-

pect. Imi amintesc că dintre artiştii aceleiaşi generaţii îl aprecia nu atît pe Aurel Ciupe, cît pe Catul Bogdan, dar găsea o scădere în faptul că pictura acestuia din urmă era lipsită de un caracter revendicativ. Pe de altă parte talentul său viguros i-a influenţat mult pe tinerii din jurul său. Cel mai semnificativ mi se pare cazul sculptorului Ştefan Szönyi care, dincolo de meşteşugul însuşit de la un Ciupe sau un Bogdan, resimte puternic, în forme ce pot fi recunoscute fără dificultate, influenţa viziunii plastice atît de caracteristice a lui Ladea.

Înainte de a încheia, aş vrea să subliniez un lucru care rămîne fundamental, şi anume voinţa sa de a crea o artă ancorată şi la înălţimea valorilor culturii europene, dar care să nu se lase robită de acestea, ci dimpotrivă să fie organic legată de viziunea istorică şi populară a României. Cu alte cuvinte, să creeze o artă românească care să intre în universal prin virtuţile specifice ale sensibilităţii şi imaginaţiei populare. În această perspectivă şi prin această voinţă artistică, îl aprecia pe Brâncuşi, ajuns la pura construcţie a unor mase esenţiale cu mijloacele lingvistice aflate la îndemîna oricărui cioplitor anonim de la ţară.

Ataşat prin toată fiinţa sa pămîntului şi oamenilor ţării, neuitatul meu prieten era animat de dorinţa de a înfăţişa străinătăţii, România în ceea ce are ea mai demn şi mai de preţ. Îşi exprima întotdeauna mulţumirea cînd eu însumi mă ocupam de teme româneşti, ar fi dorit să mă dedic cu mai multă insistenţă acestora, era dispus să mă ajute. În ceea ce îl privea, năzuia să facă mai mult, spera într-o vreme cînd va avea în sfîrşit sprijin pentru realizarea unor opere de mare respiraţie epică şi visa mai ales să creeze în jurul său o ambianţă în care cultura să fie recunoscută pentru valorile sale formative şi revendicative. Vedea în Cluj oraşul unor asemenea vocaţii culturale ca centru al renaşterii pe care ştia că o poate determina în spiritualitatea românească partea de ţară pe care acesta o reprezenta“.

Pisa, decembrie 1970

ANASTASE DEMIAN

La Baia Mare, unde s-a aflat adeseori pentru a lucra, singur, într-o cameră modestă, așa cum îi plăcea să închirieze prin locurile unde poposea, cu discreția care l-a caracterizat de-a lungul întregii vieți, Anastase Demian a trecut în lumea umbrelor la 6 septembrie 1977. Plecînd, a lăsat în urma sa un gol imens: am convingerea că dintre toți cei care au slujit artele frumoase în Transilvania unită cu Țara, personalitatea sa de excepție se putea asemui numai cu aceea a marelui sculptor care a fost Ladea, contribuțiile prin care cei doi artiști și-au înscris numele în istoria plasticii noastre moderne fiind similare ca originalitate și forță.

Anastase Demian s-a născut la 25 mai 1893 în Budapesta, unde se afla vremelnic tatăl său, funcționar la o bancă. Își începe formarea în Banatul din anii premergători primului război mondial, război la care va lua dealtfel parte, fiind rănit pe frontul dalmațian. Participant, ca și Ciupe, la Marea Adunare de la Alba Iulia, își începe studiile de pictură la Școala bucureșteană de bele-arte sub îndrumarea lui Costin Petrescu, perfecționîndu-se succesiv la Academia de arte frumoase din Roma, iar mai tîrziu la Paris, la Academia Julian și la „Ateliers des Arts Sacrées“ cu Maurice Denis. Profesor la catedra de pictură a Școlii de arte frumoase din Cluj de la înființarea acesteia, în 1925, se va afirma mai apoi, din 1950, ca unul dintre cei mai competenți și mai îndrăgiți dascăli de la Institutul de arte plastice „Ion Andreescu“. Umbrită uneori de insuficienta înțelegere a operei sale, viața lui Anastase Demian a fost bogată în înfăptuiri memorabile. Artist multilateral, de remarcabil talent, cu o mare și responsabilă înțelegere a dezideratelor culturii naționale în feluritele momente ale devenirii acesteia din ultima jumătate de veac, și-a legat numele de realizări pe care aceste rîn-

duri omagiale nu le pot consemna decît sumar. Om de cultură cu largi orizonturi, temeinic în tot ceea ce întreprindea, muncind întotdeauna cu pasiune și încredere, s-a afirmat cu egală vigoare și coerență în pictură, grafică și scenografie.

Ca pictor a avut de învățat de la Maurice Denis, căruia îi datorează, dealtminteri, recomandarea de a picta biserica de la Mézériat (Franța). A avut însă voința, inteligența și resursele necesare pentru făurirea unui limbaj propriu, cu ambiția de a folosi în pictura monumentală elemente specifice, deduse din studierea artei și culturii noastre populare. Frescele pictate în bisericile din Arad, Cluj, Lugoj și mai ales Timișoara (1940) reprezintă momente de vîrf în evoluția genului la noi și au făcut școală datorită, printre altele, ingeniozității cu care, după propria mărturie, artistul a substituit figurile sacre cu „chipuri de țărani români, chipuri aspre și luminoase, dîrze și pline de o imensă căldură sufletească". Cum e de așteptat, și mai pregnantă era prezența acestor chipuri în impunătoarea frescă — evocînd o nuntă transilvană din satul Fîntîna — menită împodobirii pavilionului României, pentru care, în 1937, i s-a conferit Medalia de aur la Expoziția internațională de la Paris. A cultivat cu real și constant interes și pictura de șevalet, în cadrul căreia — alături de peisaje nostalgice și de superbe nuduri feminine, îmbinînd straniu senzualul cu o anume inocență — s-a impus prin larga serie a portretelor de copii, cele mai multe în pastel, consemnînd cu mijloace personale farmecul și gingășia vîrstei.

Autor al scenografiei la *Cruciada copiilor* de Blaga (1926), *Lupii* de Horia Aramă (1938) și *Doamna Ieremia* de Iorga (1966), precum și la operele *Tosca, Aida* și *Cavaleria rusticană* (1942), Demian va rămîne neîndoielnic în istoria culturii noastre în primul rînd pentru imensul său talent de desenator. Avea doar 15 ani cînd, în 1914, revista vieneză „Der Phann" îi reproduce un desen pe copertă, pentru ca în anul următor, la Timișoara, să se deschidă prima sa expoziție personală de ilustrații la Balzac, Dickens și Walter Scott. La Paris, în 1920, va cîștiga premiile I și II la un concurs de afișe, iar în 1926 sala Mozart din București va adăposti o expoziție cu 70 de portrete în cărbune ale copiilor din Feleac. Celebritatea

i se datorează însă mai ales desenelor alegorice și vignetelor cu care a înveșmîntat de-a lungul anilor revista „Gîndirea", precum și ilustrațiilor de neîntrecută frumusețe, pline de prospețime și mereu aderente textului, pe care le-a făcut la *Cartea de cîntece și de colinde* culese de Breazu (1935), la poeziile lui Alecsandri (1937) și la cele ale lui Pușkin (1954), la *Baltagul* lui Sadoveanu și la *Opere alese* de Ion Creangă (1956), la *Harap Alb* și *Cîntecul Nibelungilor* (1958). Năzuind, și în acest domeniu, înspre făurirea și afirmarea unui stil național, a selectat cu discernămînt și a reunit într-o sinteză încîntătoare și de neconfundat elemente lexicale felurite, care, restituite în sitagme inedite, au asigurat discursului plastic al lui Demian o cursivitate rar întîlnită și o neobișnuită forță epică. Fluentă și suplă, linia desenelor sale este în fond lapidară și esențială, capabilă să evoce spațiul și plastica volumelor, să descrie diferențiat caractere și să implice în stilizare elemente cu adevărat definitorii, avînd, cu alte cuvinte, calitatea de a transpune în mereu alte structuri ale imaginii dimensiuni ale universului literar. Ritmîndu-și compozițiile cu detașare și disimulat umor, manifestînd o preferință pentru „povestirea" în frize, conform unei modalitățiі preluate din pictura noastră medievală, circumscriind spațiul pentru a izola evenimentul epic în prim-plan, elogiind — în ciuda unui anume hieratism — frumusețea fizică și morală a omului din popor, înfățișîndu-l pe acesta în ambianța existenței și trudei zilnice, Anastase Demian a vrut să se ralieze — ca grafician — acelora care au recunoscut și admirat întotdeauna valorile perene ale civilizației noastre țărănești, în care a găsit un nesecat izvor de sugestii. Extinzînd aserțiunea lui Tudor Vianu, care a analizat într-o pagină memorabilă de *Jurnal* desenele inspirate de povestirile marelui humuleștean, putem afirma că, alături de pictura și scenografia sa, opera de grafician a lui Demian „călăuzită de o deosebită pătrundere pentru toate formele istorice și ale vieții populare" s-a împlinit în forme care îi asigură privilegiul rar de a „rămîne ca unul din documentele cele mai elocvente ale epocii ce ne cuprinde pe noi și pe personajele lui Creangă".

1977

AUREL CIUPE

Născut, aidoma lui Romul Ladea, în inima Banatului românesc (Lugoj, 16 mai 1900), Aurel Ciupe a avut, încă din fragedă tinereţe, conştiinţa artei pe care era chemat să o profeseze şi să o slujească. Elev fiind încă, la Liceul de stat din Lugoj, primeşte îndrumarea profesorului său de desen Iuliu Holos, care îl îndeamnă, după absolvirea clasei a şasea, să-şi petreacă vacanţa în colonia artistică de la Baia Mare. Prezenţa, timp de două veri, într-un asemenea mediu artistic, cunoaşterea nemijlocită a artei profesioniste, cu toate tainele ei, şi cu toate marile ei probleme, înseamnă pentru Aurel Ciupe argumente pentru opţiunea definitivă. Revenit în oraşul natal, se înscrie la şcoala de pictură organizată de Virgil Simonescu, care-şi forma elevii în cultul pentru marii maeştri ai trecutului. Terminînd liceul, se înscrie, în martie 1919, la Şcoala de belle-arte din Bucureşti, fiind primit pentru pregătirea pe care o avea direct în anul patru. La Bucureşti îi are ca profesori pe Ipolit Strîmbu şi G. Dem. Mirea. În noiembrie 1919, beneficiind de o bursă, pleacă la Paris, unde se înscrie la Academia Julian. Face, în vara anului următor, o călătorie de studii în Italia. Reîntors în ţară în 1923, îşi termină studiile la Iaşi, sub îndrumarea lui Gheorghe Popovici şi Octav Băncilă. Anul următor îl petrece la Roma, obţinînd licenţa la Institutul superior de bele-arte. În septembrie 1924, la Lugoj, Aurel Ciupe deschide prima sa expoziţie personală. În anul următor participă cu trei lucrări la Salonul oficial din Bucureşti, fiind remarcat, printre alţii, de Emil Isac. La înfiinţarea, în 15 noiembrie 1925, a Şcolii de arte frumoase din Cluj (care îşi începe activitatea în anul următor) este numit profesor la catedra de pictură.

Tînărul pictor intră, astfel, ca o prezență activă în viața artistică a Transilvaniei.

Preocupat încă de formația sa profesională (în 1927, de pildă, face o călătorie de studii la Veneția, Saint-Tropez și Paris, unde apelează la îndrumarea lui André Lhôte), Aurel Ciupe se impune tot mai mult prin mesajul umanist avansat și militant, ca și prin condiția artistică a operei sale diverse, prin participarea la numeroase saloane și expoziții de grup și personale la București, Cluj, Timișoara și prin activitatea socială și organizatorică desfășurată. Participant, la 1 decembrie 1918, la Mare Adunare Națională de la Alba Iulia, pictorul desfășoară, printre altele, o valoroasă activitate ca și custode, din 1932, al Pinacotecii municipale din Tîrgu-Mureș (unde inițiază și o școală liberă de pictură), în care calitate are meritul de a întocmi primul catalog al acestei colecții. Obligat, în urma dictatului de la Viena, să se refugieze la Timișoara, în 1940 este numit director la Muzeul Banatului. După reîntoarcerea la Cluj, devine profesor și apoi, pentru un timp, rector la Institutul de arte plastice, participînd cu încredere și dăruire la viața obștească.

Expozițiile la care maestrul clujean a participat în cei peste 50 de ani de activitate sînt numeroase. După cum numeroase sînt și distincțiile primite cu ocazia unor manifestări. Amintim aici premiul I de pictură la Salonul artelor bănățene din 1931, Premiul juriului la Salonul oficial din 1934, Medalia de bronz la Expoziția internațională de la Paris în 1937. După Eliberare a participat consecvent cu lucrări la expoziții de artă românească organizate în străinătate. O expoziție retrospectivă de la Muzeul de artă din Cluj în 1957 și o alta organizată la București de Comitetul de stat pentru cultură și artă în 1965 au avut menirea nu numai să omagieze activitatea prodigioasă și exemplară a pictorului ci și să fixeze, și pe această cale, locul prestigios ocupat în evoluția picturii românești contemporane.

Excelenta monografie, pe care i-a consacrat-o Raoul Șorban, evocă, cu competență și respect față de adevăr, etapele activității și formației artistice: „Slujindu-se de rînduieli statornicite, opera lui Aurel Ciupe contrazice rutina și abilitatea conformistă. Adept al moștenirii viabile, pictorul s-a înviorat, fără prejudecăți conservatoare,

de fiecare dată cînd viața și natura — niciodată sterile — și-au dezvăluit adevărul. Și fără să-și trădeze vreodată conștiința de artist, cu perseverență și onestitate, și-a urmărit și organizat afirmarea în artă"[1]. Renunțînd, de aceea, să insistăm asupra acestor probleme, vom încerca în cele ce urmează, o analiză, pe genuri, a picturii maestrului clujean.

*

Incepînd de la Amiel s-a vorbit și se vorbește încă cu îndreptățire despre peisajul-stare de suflet, despre peisajul înțeles deci, nu ca o receptare inertă și corectă a unei imagini perisabile din natură, ci ca un gen al plasticii în stare să exteriorizeze, în forme variate, trăiri lăuntrice dintre cele mai complexe și mai substanțiale. Arta europeană ne-a transmis nu „vederile" după natură, oricît de minuțioase și oricît de exotice ar fi fost ele, ci interpretările, sensibile și inteligente, care, pornind de la frumusețea cînd perenă, cînd efemeră sub razele mereu schimbătoarei lumini a unui colț din natură, a creat imagini-sentiment, imagini-stări de suflet, chiar imagini-idei de de o pregnanță și o elocvență lirică bazată pe profunde trăiri și pe adînci înțelegeri, singurele în măsură să le confere dreptul la dăinuire. Peisajele lui Aurel Ciupe — alcătuind, probabil, cel mai larg capitol al creației sale — ne dovedesc că, pe linia de prestigiu a peisagisticii noastre, pictorul clujean a avut în permanență în vedere cerințele majore ale speciei. De aici și diversitatea, aș îndrăzni să spun: tematică, a peisajelor sale. Întinderi nesfîrșite cu largi orizonturi deschise în fundal sau numai colțuri intime de pădure, ape curgînd însuflețit sau crînguri tăcute, margini de sat sau grădini urbane, peisaje cu clădiri abordînd perspective îndrăznețe ori, în sfîrșit, imagini succesive determinate de anotimp ori de lumina unui anume ceas al zilei, iată o sumară însușire a categoriilor de peisaj abordate, prin care artistul știe să exprime subtil și nuanțat o gamă de sentimente dintre cele mai largi. Evident, emoțiile se constituie astfel și pot să fie comunicate dincolo de aparențele imediate,

---

[1] RAOUL ȘORBAN, *Aurel Ciupe*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 6.

reorganizarea arhitecturală a spațiului, sinteza formală și, uneori, cromatică — realizată astfel încît să nu dăuneze spontaneității notației și nici instantaneului tușei — nu fac decît să pregătească, ca într-un miraj al frumosului, căile asigurînd pătrunderea privitorului în zonele emoției pure, pe care ordonarea spectacolului naturii o subliniază și o acreditează, în fond, ca valoare autentică. Drumul pictorului pînă la această înțelegere, fără nici o exagerare superioară, n-a fost deloc lipsit de greutăți. Debutul său înregistrează tentații aproape naturaliste de inspirare directă după natură, pe care numai investigarea laborioasă a filonului de poezie al diferitelor imagini le salvează. Însușirea temeinică a lecției de pictură a înaintașilor, contactul cu muzeele, cu școlile și mai ales cu lumina Italiei și Franței, precum și, după această experiență, reîntoarcerea în mijlocul naturii românești și redescoperirea acesteia prin intermediul unor stăruitoare reluări, pregătesc apropierea lui Aurel Ciupe de adevărata și mereu plina de resurse artă a peisajului. Figurarea spațiului și noul spirit al luminii, integrate spectacolului pictural al imaginii transcrise pe pînză, marchează — în lucrări ca *Peisaj din Saint-Tropez* (1926), *Luncani* (1928) și *Santa Maria della Salute* (1927) — închegarea acelei viziuni care avea să-l facă pe pictor un peisagist de seamă al generației sale. Reușitele în domeniul peisajului sînt prea numeroase în creația maestrului, pentru a putea fi comentate aici, fie și în treacăt. Ceea ce trebuie totuși relevat este că, deși felurite, ca pretext tematic, pînzele lui Ciupe din perioada maturității rețin atenția prin nivelul permanent ridicat al soluțiilor de limbaj. Strălucirea gravă, predominată de ultramarinuri, a culorilor din *Arinii negri* (1960), reflexele subtile, cînd reci, cînd nuanțate de tente portocalii, ale albului și griului de pe acoperișul și străzile din peisajul reprezentînd o *Iarnă* (1963), bacanala festivă și simbolică a *Culorilor de toamnă* (1962), mozaicul de tonuri din *Apus de soare la Stana* (1960) și simfonismul armoniilor din *Toamnă în pădure* (1964) sînt numai cîteva exemple ale felului cum elaborarea cromatică conferă tablourilor un simbolism, dar și o savoare plastică a echivalențelor emoționale.

Peisagistica lui Ciupe este însă importantă şi din alt punct de vedere. Pentru a-l înfăţişa, este necesar să ne reamintim că, dincolo de rolul formativ propriu-zis, Şcoala de arte frumoase din Cluj a avut meritul incontestabil de a fi contribuit la îmbogăţirea — complementară în cadrul unei, altfel, perfecte unităţi — a spiritualităţii plastice româneşti. De fapt, contribuţia aceasta este un complex de aporturi individuale. Completînd ceea ce Blaga în poezie, Pavel Dan şi Agârbiceanu, în proză —, pentru a cita numai cîteva nume ilustre —, au realizat, exprimînd, după cum se ştie, metafizica şi abisul sufletului transilvan, geografia spirituală a artei plastice româneşti a cunoscut lărgiri şi completări prin ceea ce au adus nou ca simţire, ca înţelegere şi ca proprie concepţie asupra formei sculptura lui Ladea, frescele lui Catul Bogdan ori grafica lui Demian. În această privinţă Aurel Ciupe îşi aduce aportul său notabil prin peisajul pe care l-a cultivat cu pasiune de-a lungul întregii vieţi. Afirmaţia noastră se referă la felul cum tradiţiilor strălucite ale peisajului românesc pictorul clujean le adaugă echivalentul plastic al geografiei şi al structurii geologice a Transilvaniei. Dar, în acelaşi timp, sperăm că din analiza întreprinsă anterior se deprinde şi o contribuţie efectivă la modul de a înţelege, de a recepta şi a exprima peisajul, precum şi la modalitatea de a exprima atît sentimente cît şi idei şi atitudini prin intermediul peisajului ca gen al picturii. Cucerite, după un Grigorescu, un Andreescu, un Luchian sau un Pallady, aceste merite ale picturii lui Ciupe se cer cu prisosinţă reţinute.

În artele plastice forma este echivalentul individualităţii. A înţelege, a dobîndi şi a reda forma este egal cu a te exprima pe tine însuţi ca artist, ca individualitate plenară, creatoare de valori primordiale şi specifice. Spaţiul şi masa în arhitectură, volumul şi suprafaţa în sculptură, culoarea şi desenul în pictură nu fac altceva decît să se adauge determinantului primordial care este forma, mobilul propriu al afirmării personalităţii artistului. La rîndul lor, genurile se disting prin alte particularităţi de structură şi, prin aceasta, de comunicare artistică a propriului eu creator. Ne vin în minte aceste realităţi încercînd să definim felul în care sensibilitatea artistică specifică, talentul personal şi viziunea intelectuală pro-

prie asupra lumii se exprimă în genurile de pictură pe care le-a cultivat Aurel Ciupe. Ni se pare că, alături de peisaj, un asemenea gen profund definitoriu pentru arta maestrului este natura statică. În *Estetica* sa, Vianu subliniază în ce sens e revelantă exprimarea artistică, dar și psihologică, prin intermediul acestui gen al picturii, atunci cînd scrie că: „alteori relația cu natura ia din nou forma unei separații radicale și destul de considerabile, dar nu ca în cazul cînd omul privește din unghiul micimii lui măreția naturii. Cine contemplă o natură moartă nu se regăsește pe sine în ea. Distanța care îi desparte este apreciabilă. Dar superioritatea o concepe de data aceasta omul pentru sine, nu pentru natură"[2]. În pictura lui Ciupe găsim, în toate fazele creației, cele mai diverse specii de naturi statice; pasiunea constantă de a le compune și de a le picta reflectă un interes susținut și rodnic pentru lumea obiectivă a formelor din ambianța intimă artistului, forme pe care, descoperindu-le, ordonîndu-le, artistul ajunge de fapt să le recreeze, să le realcătuiască în unitățile și în detaliile care să exprime atît cunoștințele sale despre această lume, cît mai ales legătura subiectivă, de evidentă coloratură lirică, ce se stabilește între el, ca artist și intelectual, și între această lume. Naturi statice cu fructe și flori, dar — în primul rînd și tot mai subliniat, pe măsură ce înțelegerea sa pentru această specie a picturii avansează — naturi statice cu obiecte simbolice ca măști, scoici, vase și draperii neobișnuite, oferă repere precise pentru stările felurite de spirit ce se cer comunicate. Sub raport pur plastic, tratarea materiei picturale este urmărită cu insistențe pe care soluțiile finale nu le maschează. Pasta are întotdeauna materialitate și consistență, fiindcă, de fiecare dată, Ciupe vrea să comunice și un sentiment al materiei, culorile înglobate ansamblului au densități variabile, ceea ce nuanțează infinitezimal valorile expresive ale pastei. Diferențele finale ale intensității luminii, raporturile spațiale ce se stabilesc între diferite obiecte, dar mai ales specificul structurii materiale a fiecăruia dintre acestea se transmit pînzei într-o manieră personală. Faptul se cere

---

[2] TUDOR VIANU, *Estetica*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 125.

subliniat, fiindcă — într-o pictură ca a noastră, care a dat, într-un interval atît de scurt, naturi statice de valoarea și ținuta acelora datorate lui Luchian, Petrașcu, Pallady, Ghiață și Ciucurencu — a aduce ceva nou, fie și sub aspectul realizării pur tehnice, este un fapt fără îndoială remarcabil. La Ciupe, un sentiment distinctiv al discreției se adaugă acestor însușiri. Spirit activ, diligent, niciodată înfrînt, pictorul nu-și precupețește efortul pentru a duce întotdeauna cît mai aproape de soluția ideală posibilă căutările în domeniul formei. Căci, înainte de toate, naturile statice ale lui Ciupe sînt admirabile discursuri picturale despre pregnanța, farmecul și spiritul lăuntric, propriu, de neschimbat, al fiecărei forme. Bineînțeles, desenul — și pictorul este în același timp un abil desenator — joacă un rol suveran în materializarea unei asemenea concepții despre natura plastică a picturii. Dar și mai important este faptul că rolul culorii este cel puțin egal. Demarcate, formele obțin prin culoare raporturi de un firesc — simbolic în resorturile sale intime —, pe care numai respingerea programatică a violenței, știința orchestrațiilor tonale și regia adecvată a luminii îl îngăduie.

În legătură cu naturile statice ale lui Ciupe, trebuie notată necondiționat și o altă însușire definitorie, care a scăpat comentatorilor de pînă acum ai operei sale, și anume acuzata lor similitudine de spirit cu o anume orientare a picturii metafizice, respectiv cu cea reprezentată de Morandi. O admirabilă *Natură statică cu draperie în dungi* (1944), chiar pe temeiul unor frapante asemănări formale și compoziționale, cît și numeroase alte lucrări, unele dintre ele aparținînd fazei recente a creației pictorului, ne duc în mod necesar cu gîndul la pictura ilustrului italian despre care Werner Haftmann scria: „Lucru—imagine+construcție: astfel poate fi descris caracterul formal al picturilor lui Girorgio Morandi (...). Întregul său efort este de a adopta existența liniștită a lucrărilor așa cum intră ele în conștiința unui om contemplativ. Principala lui temă este deci natura statică văzută ca o iluminare poetică a lucrurilor zilnice. În timp ce individualitatea lor este păstrată cu grijă, artistul creează din relațiile lor formale, cromatice și ritmice o geometrie subtilă, misterioasă, care este răspunsul său in-

telectual la o ordine tăinuită a lucrurilor pe care el o recunoaşte acum în mod activ"[3]. Şi în această orientare Ciupe reuşeşte un element de originalitate, atunci cînd organizării spaţiale a imaginii îi adaugă una coloristică, lucrările lui cîştigînd astfel în chiar sensul primar al picturii, acela de a procura privitorului permanente delicii de limbaj cromatic. Cultura de meşteşug temeinică îngăduie pictorului rezolvări în care cuceriri ale tehnicilor de pictură pot fi regăsite cu uşurinţă, fapt care respinge orice fel de influenţe directe.

În ultimul timp, naturile statice ale lui Aurel Ciupe trădează, alături de continuitatea interesului pentru exprimarea metafizicii lucrurilor şi o interesantă înclinare pentru o simbolistică oarecum stranie, menită să ilustreze sensul implacabil al scurgerii timpului. *Natură statică cu lămîi şi flori*, *Natură statică cu măşti* (1957) sau *Amarilys* (1961) operează cu alăturări de obiecte, între care revin în mod obsedant scoicile, cu armonii pierdute adeseori în griuri tot mai stinse, care recompun parcă, într-un simbol de lucidă resemnare, paşii monotoni dar ireversibili ai timpului care se scurge printre obiecte — dar şi printre noi.

*

Pentru pictura lui Ciupe, portretul este genul care-i îngăduie exprimarea relaţiilor sale cu mediul uman imediat — din care-şi recrutează cu predilecţie modelele —, atît sub aspectul semnificaţiilor afective, cît şi sub cel al indicaţiilor intelectuale, de gîndire şi comunicare directă. Conştient de importanţa reprezentării omului în plastică, atît ca exerciţiu permanent de meşteşug, cît mai ales pentru posibilitatea stabilirii, prin adevăratele reuşite, a unor punţi stabile de legătură între universul propriu de creaţie şi între sensibilitatea şi înţelegerea publicului contemporan, Aurel Ciupe a abordat portretul şi l-a reluat în variante succesive. Realizînd portrete, pictorul are permanent sentimentul că transpune pe pînză un fragment de realitate, căreia îi sînt caracteristice toate însuşirile materiei, receptate în acest caz sub raport pur plastic. Astfel, în pînzele de acest gen, formele şi volu-

---

[3] WERNER HAFTMANN, *Painting in the Twentieth Century*, ediţia a II-a, New York-Washington, II, 1966, p. 245.

mele, pîlpîirile, catifelările sau tonurile stinse ale culorilor, reflectarea și refracția luminii în diferite medii, detaliile infinite ale microanvelopei aeriene pe care o delimitează orice cadru, sînt transmise cu savoare și cu densitate plastică.

Explicat de însăși concepția lui Ciupe asupra picturii, realismul exprimării din portrete exclude intervențiile care să vizeze eventualele false corecții estetice. Spirit ordonator, Ciupe nu face decît — atunci cînd lucrarea i-o cere — să corecteze sau să schimbe în detalii vreun element secundar al ambianței unde trăiește ori se află modelul, pentru ca, astfel, armonia pînzei să fie mai deplină, iar încărcătura emoțională a unor forme mai mare.

Tipurile umane, stările de spirit și rosturile intelectuale ale atitudinilor suprinse de pictor se dovedesc numeroase. Din *Autoportretul* pictat în 1960 privește spre noi omul lucid și sensibil, al cărui calm și echilibru interior este rodul unor sedimentări, al unor acumulări și al unor experiențe de o viață. Ținuta pictorului este gravă, impozantă, expresia feței interiorizată, introspectivă. Sentimentul echilibrului și statorniciilor sufletești este sugerat și de punerea în pagină, adecvată, cu savante simetrii. Fiecare element al cadrului își motivează prezența, fiindcă fiecare susține, într-o ordine logică, structura ascendentă a imaginii. Îmbogățită în detaliile ultime, menite unei exprimări sub semnul discreției, gama preferă tonuri locale. Elaborarea succesivă a unor portrete ne dovedește că imaginile închegate și simetrice, ca cea de mai sus, se constituie nu o dată ca rezultate finale ale unor istovitoare reluări. Este cazul portretului intitulat *Pălărie galbenă*, datînd aproximativ din 1938, azi în Muzeul de artă din Constanța. *Studiul pentru „Pălăria galbenă“*, păstrat într-o colecție particulară din Cluj, este în fond o lucrare de sine stătătoare, în care notația directă, eficace, mărturisită de desenul cursiv și dinamic, precum și plenitudinea luministică, de factură neoimpresionistă, a culorilor, se subordonează unui principiu de ansamblu precumpănitor decorativ. Paginată conform unei viziuni total diferite, lucrarea finală evidențiază virtuți constructive majore, cărora le corespunde o migăloasă lucrătură în culoare a fiecărui detaliu. Desenul este riguros și funcțional, registrele de culoare sînt sintetice și închegate, iar

imaginea globală înscrisă unei estetici net realiste. Este interesant de observat că, în portrete, evoluția artei lui Ciupe nu este una liniară, care să excludă reveniri asupra unor cîștiguri înregistrate în etape anterioare de evoluție. Elocventă ni se pare în acest sens soluția propusă în 1954 în portretul compozițional *Fochistul Țenț*, datorită faptului că este evidentă întoarcerea programatică la farmecul pictural, de factură neoimpresionistă, a alăturării unor tonuri pure, încărcate de lumină și înlăturînd astfel monotonia pe care ar fi putut-o, eventual, determina dimensiunile relativ ample. Spontaneitatea vibrației culorilor ne întoarce cu gîndul la *Studiul pentru „Pălăria galbenă"*, relevîndu-ne faptul, prețios de consemnat, că Aurel Ciupe a făcut apel, în etape succesive ale creației, la modalitățile și tehnicile de lucru cele mai potrivite pentru a exprima cît mai plenar semnificațiile plastice ale unui subiect.

Se cere amintit aici că grafica lui Ciupe oferă elemente în plus pentru completarea imaginii pe care o avem despre arta portretistică a maestrului. Dintr-o perioadă relativ timpurie (1932) datează schița de portret în tuș reprezentîndu-l pe *Tatăl artistului* într-o atitudine monumentală, impozantă, comunicînd un sentiment al demnității și consecvenței credințelor și năzuințelor. Figură caracteristică pentru lumea vechii intelectualități transilvane și bănățene, personajul „e o nobilă imagine a bătrîneții înțelepte, a omului care-și poate privi calea vieții cu mulțumire după ce a trecut prin vitregiile ei, învingîndu-le. Dar dincolo de trăsăturile modelului, în imagine este implicată și o intenție de autodefinire. Desenatorul și fiul își precizează o poziție proprie, a omului care acceptă să dezlege modurile încîlcite ale existenței, cu bunăvoință, fără trufie, dar nu și fără conștiință de sine"[4]. O dorință similară de autodefinire se poate fără îndoială citi și în admirabila lucrare în cerneală reprezentîndu-l pe *Scriitorul Ion Agârbiceanu la 80 de ani*. Autodefinirea se oficiază de data asta cu senintătatea și detașarea pe care o îngăduie — la vîrsta senectuții, după rodnice înfăptuiri — analiza propriei vieți. Dar detașarea nu

---

[4] RAOUL ȘORBAN, *op. cit.*, p. 7.

e numai obiectivare în raport cu propria operă, ci și înălțare în înțelegerea și înțelepciunea unei vîrste cînd sentimentul mulțumirii și al încrederii depline în suveranitatea forței de creație a omului este pentru prima oară pe deplin îndreptățit. Dar drumul parcurs de artist între cele două lucrări e marcat cu claritate și de evoluția limbajului, care se simplifică implacabil, cu eficiență, într-un elan programatic de concentrare și potențare în detalii a expresivității. Neliniștită și, pe alocuri, nesigură în primul caz, linia devine, în portretul lui Agârbiceanu, subliniată de maniera cum sînt dozate registrele de alb.

*

În ultimul timp, artistul se adună tot mai mult în sine, în stări de meditație și liniște. Interioarele și naturile statice îl solicită consecvent pentru adecvarea deplină cu care aceste genuri se pot constitui în purtătoare ale ideilor plastice și ale înțelesurilor sufletești pe care maestrul se simte azi cu deosebire îndemnat să ni le comunice. Echilibrul discret și poezia calmă a lucrurilor, elocvența reținută, simplă, dar convingătoare a asociațiilor, inflexiunile fine ale tonurilor atinse de lumina mată a atelierului și atmosfera cel mai adesea vag metafizică ce învăluie cu intensități egale formele — iată calități ale celor mai reprezentative lucrări realizate în ultimele decenii. Valorile vechi ale artei lui Ciupe se regăsesc acum îmbogățite cu valențe numeroase ale noii viziuni care, aproape paradoxal pentru experiența artistică a autorului, refuză clișeele unui limbaj sintetic. *Figură în interior* (1966) celebrează cu elanuri știute proporțiile armonioase, formele sănătoase și vigoarea neostentativă a corpului femeii; încadrarea în imagine, ordonarea în plan a elementelor de formă din planul secund, cît mai ales elaborarea cromatică comunică starea de meditație senină a pictorului în fața unuia dintre motivele sale favorite. Conform acestei viziuni ordinea lucrurilor își revendică un drept absolut la nemăsurate dăinuiri în timp, pe care tonurile, moderate, fără a pierde din intensitatea intimă, cu adevărat cea mai răscolitoare, precum și sensul armoniilor, înclinate să realcătuiască o unitate simfonică a tonurilor, sînt în măsură să ni le sugereze convingător. Două naturi statice, asemănătoare ca factură: *Ulcica al-*

bastră (1961) și *Masa roză* (1966) indică pasiunea pentru modularea în ton, de mare finețe și arătînd resurse generoase, a unor game diferite, chemate să ofere în fond privitorului, în fiecare caz, cheia tabloului. În *Ulcica albastră* griurile peretelui, înviorate de rozurile delicate și umbrele ușoare bătînd în albăstrui, au menirea să susțină plastic decupajul pregnant al formelor modelate de-a dreptul în culori suculente, cărora un joc abil de reflexe le conferă relief efectiv. Jocul de valori între aceste forme, colorate ultramarin și verde de Prusia și pata roșiatică din registrul inferior al compoziției conferă întregii lucrări o statică exemplară, singura în măsură să îngăduie contemplarea deplină a unor efecte de picturalitate atît de subtilă. În *Masa roză* repertoriul plastic este mai bogat, atît în ce privește formele, cît și în ce privește tonalitățile. Exprimarea este mai directă, mai subliniat elocventă, fără a fi în nici un detaliu forțată. Liniile pardoselii indică o perspectivă geometrică clară, planurile mesei și suprafețele curbe ale obiectelor sînt limpede descrise, emoția artistică datorîndu-se însă colocviului intim al culorilor, raporturilor complexe ale accentelor cromatice și formale, cît mai ales neliniștii vagi ce se citește dincolo de echilibrul aparent al lucrurilor, tristeții ușor metafizice a ansamblului, atribute care, în fond, aparțin azi în întregime sensibilității și dispoziției sufletești a omului de creație care este Aurel Ciupe.

Mai 1968

AUREL CIUPE: „AM FĂCUT O ARTĂ TINSPIRAĂ DE NATURA ȘI DE REALITĂȚILE TRANSILVĂNENE“

Întors de la Baia Mare, unde a pictat, ca de obicei, peisaje, venerabilul artist clujean Aurel Ciupe, Maestru emerit al artei din R. S. România, Laureat al Premiului de Stat, a avut bunăvoința să ne răspundă la cîteva întrebări. La 79 de ani (pictorul s-a născut în Lugoj, la 16 mai 1900), l-am găsit, ca în atîtea rînduri, în atelierul spațios, în fața șevaletului, pictînd după model cu truda și cu credința unui program artistic și a unei poetici a picturii, pe care a început să și le facă proprii în urmă cu șase decenii, cînd își începea studiile la Școala de bele-arte din București. La dorința maestrului, întîlnirea noastră a avut loc pe înserat, atunci cînd lumina nu mai este proprie pentru pictat și a început, firesc, de la munca în fața șevaletului, care, cu exemplară constanță, reprezintă dintotdeauna o parte fundamentală din programul fiecărei zile:

— O viață întreagă m-am ostenit să traspun în pînzele mele frumusețea, poezia și echilibrul lumii care ne înconjoară. M-am străduit, de aceea, să mă aflu într-un dialog neîntrerupt cu elementele acestei lumi, să-i cercetez aparențele, dar și ascunzișurile, să dibuiesc, să înțeleg și să redau cu penelul tainica armonie și cumpătata măreție a naturii transilvănene. Nici azi nu încep un tablou fără emoția de a fi descoperit un aspect pînă atunci inedit, ori fără bucuria de a mi se fi revelat o nouă ipostază a realului, care, și una și alta, pot să-mi fie oferite fie de un colț pitoresc și plin de farmec din natură, fie de obiectele simple ale unei naturi statice, acestea din urmă în stare de a concentra în ele nebănuite, dar tulburătoare semnificații. Lucrînd, ideile și sentimentele se lămuresc apoi cu mai mare claritate, liniile, culorile, accentele se ordonează, ducîndu-mă, pe nesimțite,

la generalizări — singurele care asigură unei opere de artă, atît perenitatea, cît și autenticitatea, capacitatea de a exprima viața.

— Voluntar în Garda Națională și participant la Marea Adunare de la Alba Iulia de la 1 Decembrie 1918, v-ați numărat, în 1925, printre cei care au organizat și au fost numiți profesori la Școala de arte frumoase din Cluj. În anii refugiului v-ați impus ca director al Muzeului Banatului, după ce — anterior — ați fost custode al Pinacotecii din Tg. Mureș. După Eliberare, ați fost, pe rînd, profesor, șef de catedră, decan și rector al Insitutului de arte plastice „Ion Andreescu" și ați condus — ca președinte — filiala din Cluj a Uniunii artiștilor plastici. V-ați remarcat, cu alte cuvinte, ca martor atent și ca participant activ la făurirea unor însemnate evenimente politice, culturale și artistice din istoria României moderne și contemporane. Cum ați explica relațiile dintre bogatele dumneavoastră acțiuni pe plan social și munca de creație artistică, desfășurată cu necontenită pasiune și dăruire?

— Provin dintr-o familie care a dat generații de luptători pentru cauza românilor asupriți din Imperiul habsburgic. Bunicul meu dinspre mamă, Nicolae Ioanescu, a fost un meseriaș care s-a impus la Lugoj, în această luptă. Tatăl meu, avocatul Aurel Ciupe, sălăjan de origine (era fiul unor țărani din comuna Fildul de Jos, județul Cluj) a fost un activist de frunte din Banatul anilor care au premers Marii Uniri, aflîndu-se permanent în legătură cu toți fruntașii Partidului Național Român. Adolescent fiind, i-am văzut la noi în casă și i-am auzit vorbind cu înflăcărare pe Gheorghe Pop de Băsești, Vasile Goldiș, Vasile Lucaciu, Iuliu Maniu, Al. Vaida Voevod, Aurel Vlad, ca și pe Aurel Vlaicu, Octavian Goga și alții. Laitmotivul tuturor discuțiilor era cum să se acționeze, ce anume trebuia făcut pentru cauza dezrobirii naționale, în ce mod trebuiau grupate și organizate toate forțele. În această atmosferă entuziastă, bărbătească, de elan patriotic, maturizarea mea a coincis cu cristalizarea în sufletul meu a dorinței ferme de a fi util poporului meu, națiunii mele, de a mă afla în acțiune ori de cîte ori era cazul, de a participa fără ezitare acolo unde era ne-

voie. Tot atunci s-au născut și au rămas apoi, la fel de puternice și de vii, dorința mea și speranța mea de a ajunge să fiu în stare să creez o operă concentrînd — direct sau indirect — toate simțămintele mele, toate ideile și toată experiența acestor bogate acțiuni de viață. N-am găsit vreo incompatibilitate între a-mi asuma cu consecvență răspunderi sociale și a-mi continua cu neclintire munca de creator. Apropiindu-mă de vîrsta de optzeci de ani sînt adeseori tentat să fac bilanțuri. Pot spune că nu regret nimic din ceea ce am făcut în viață. Uneori însă am sentimentul că n-am făcut tot ceea ce aș fi putut să fac în pictură. Și cum, înainte de toate, consider că am fost și sînt în primul rînd pictor, continuu, de aceea, să lucrez și azi, cu încrederea și optimismul dintotdeauna.

— Prin prezența neîntreruptă, de-a lungul a aproape șase decenii, la cele mai de seamă saloane și expoziții naționale, prin participarea, la fel de constantă, la însemnate expoziții de artă românească deschise peste hotare, prin nu puținele și prestigioasele expoziții personale și retrospective deschise la București, Cluj-Napoca, Iași, Lugoj, Arad și Tg. Mureș sau la Berlin, Dresda, Karl Marx Stadt, Rostock și Leipzig, v-ați impus — după cum au relevat-o numeroși critici din țară și din străinătate — ca un maestru de seamă al artei românești contemporane. Exegeții operei dumneavoastră au identificat o contribuție majoră la îmbogățirea picturii românești în faptul că ați introdus în circuit național specificul, frumusețea și farmecul peisajului transilvan.

— Prin tot ceea ce am făcut și creat într-o viață de om, am dorit să-mi exprim încrederea în forța, în multitudinea și în originalitatea talentelor care au înflorit și înfloresc pe pămîntul Transilvaniei și Banatului. Se citează adeseori afirmația lui Lucian Blaga, prilejuită de înființarea, în 1925, a Școlii de arte frumoase din Cluj: „Ardealul niciodată n-a fost sărac în talente, dar, din lipsă de școală, aceste talente au căzut repede în diletantism iremediabil sau au apucat drumul ispititor și plin de curse al străinătății“. Deși n-a existat un sprijin din partea autorităților, deși lipsea o critică și o presă specializată, deși nu erau muzee și colecționari pînă la Unirea de la Alba Iulia, Transilvania și Banatul au dat artiști de talia lui Ion Costande, Constantin Lecca, Mișu Popp,

Constantin Daniel, Ion Zaicu, Nicolae Popescu, Sava Henţia, Carol Popp de Szathmary, Nicolae Barabas, George Lemeni, Octavian Smighelschi, Jenö Gyárfás. Artişti de real talent au activat în cadrul generaţiilor succesive în colonia de la Baia Mare. Ardeleni au fost apoi Aurel Popp, Johann Mattis Teutsch, Elena Popea, Nagy István, Corneliu Medrea, Iosif Fekete, Ion Theodorescu-Sion, Hans Eder, Sabin Popp şi atîţia alţii. O mişcare artistică organizată în această parte de ţară n-a existat însă pînă după Unire, mai exact pînă la înfiinţarea Şcolii de arte frumoase din Cluj. Atunci, alături de Alexandru Popp, care era director, la catedrele şcolii a fost chemat un grup de tineri întorşi de curînd de la studiile făcute în străinătate: Anastase Demian, Catul Bogdan, Romul Ladea şi cu mine. Am pornit la lucru cu mult entuziasm, am stabilit între noi relaţii frăţeşti, de respect şi înţelegere, ne-am bucurat de colaborarea şi prietenia studenţilor noştri, de care, de altfel, eram apropiaţi ca vîrstă, printre ei numărîndu-se, de pildă Tasso Marchini, Petre Abrudan, Virgil Fulicea, Alexandru Mohi, Ion Vlasiu, Nicolae Brana, Jenö Szervátiusz, Antal Andor Fülöp, Letiţia Muntean. S-a muncit cu imensă plăcere, cu dragoste. Opinia publică clujeană, presa română şi maghiară ne-a susţinut, ne-a secondat, ne-a arătat interes şi afecţiune. Atmosfera de lucru era foarte plăcută, de adevărată şi rodnică emulaţie. Ne-am integrat, astfel, organic, în efervescenta, minunata, bogata viaţă intelectuală, ştiinţifică, culturală şi artistică a Clujului ajuns cel mai de seamă centru românesc după Capitală. Toţi împreună am urmărit programatic şi cred că am izbutit — fiecare cu mijloacele şi puterile proprii — să aducem o însemnată contribuţie la completarea impresionantului şi cuprinzătorului buchet de talente şi de împliniri ale plasticii româneşti. Complementar picturii din vechiul regat, care era tributară postimpresionismului, plastica transilvană — prin profesorii şi elevii şcolii clujene, ca şi prin creatorii din alte centre — a adăugat o componentă cu o viguroasă şi distinctă contribuţie, care, pe plan stilistic, ar putea fi apropiată, mai degrabă, expresionismului. Dar dincolo de tendinţele stilistice, eu şi bunii mei prieteni şi colegi de generaţie, români, maghiari şi germani, am făcut o artă inspirată de natura şi de realităţile trans-

silvănene, ne-am străduit să ne legăm fiecare numele de o creaţie şi de o viziune personală, care să ne reprezinte cu adevărat. Într-adevăr, Ladea, Demian, Catul Bogdan, Nagy Imre, Szolnay Sándor, Abrudan, Emil Cornea — ca să citez numai cîteva nume — şi-au cucerit un loc de seamă în istoria plasticii româneşti contemporane prin felul cum au ştiut să creeze opere de autentică originalitate, purtînd puternice amprente personale. În tot ceea ce au creat ei, ca şi alţii pe care nu-i mai pomenesc, există nişte legături, un timbru aparte, derivat din ceea ce Transilvania a dat fiecăruia dintre noi, o sumă de elemente comune — uneori greu de definit —, în care, de fapt, se reflectă felul de a fi, vorba şi omenia specifică a celor de pe aceste meleaguri, precum şi faptul că trăim şi creăm sub un cer anume, într-o ambianţă geologică, geografică şi naturală cu caractere proprii. Bineînţeles, creaţia aceasta a pictorilor şi sculptorilor din Transilvania şi Banat s-a integrat organic, mai exact: a devenit — din chiar momentul genezei sale — o parte însemnată, majoră, a creaţiei plastice româneşti, de care în nici un fel nu poate fi ruptă sau separată.

Pentru a înţelege însă valoarea şi dimensiunea acestei contribuţii, mă urmăreşte de mult gîndul că ar fi nimerită organizarea unui muzeu al plasticii transilvănene. În 1973, în contextul manifestrărilor „Cibinium“, Muzeul Brukenthal din Sibiu a avut fericita inspiraţie de a inaugura la Mediaş o expoziţie intitulată *Arta contemporană transilvăneană*. A fost pentru mine o bucurie greu de descris să văd adunate la un loc lucrări ale sculptorilor, pictorilor şi graficienilor din Transilvania ultimei jumătăţi de secol şi să pot constata nivelul foarte înalt, ţinuta remarcabilă şi diversitatea excepţională a valorilor pe care noi, cei din această parte de ţară, le-am dăruit spiritualităţii româneşti. Din păcate, deşi a fost preconizată ca permanentă, expoziţia s-a închis la scurtă vreme, pe motiv că localul era impropriu. Aşa cum la Iaşi există un muzeu reprezentativ pentru arta întregii Moldove, iar la Craiova pentru cea a Olteniei, după părerea mea, ar trebui deschis un nou muzeu, bine organizat, cuprinzător şi cu adevărat reprezentativ, al artei transilvănene. Cu atît mai mult cu cît nici în Muzeul de artă al Republicii — unul dintre cele mai frumoase şi mai bine organizate din Eu-

ropa — lucrările incluse nu sînt în măsură să releve, valoarea, diversitatea și însemnătatea contribuției transilvănene la dezvoltarea artei românești. Aș mai dori să adaug că — într-o epocă de mari înfăptuiri, ca cea în care trăim — este scadentă și înființarea unui muzeu național al artelor decorative, așa cum toate țările cu care ne învecinăm au. Tradițiile unor centre ca Sibiul și Brașovul în acest domeniu, le-ar recomanda cu prisosință pentru a găzdui o astfel de instituție.

— Vorbind despre muzee și cunoscîndu-vă pasiunea, relativ recentă, de colecționar de artă, v-am ruga să ne spuneți cîteva cuvinte despre Muzeul colecțiilor de artă.

— Da la început, trebuie să spun că hotărîrea de a înființa acest muzeu mi s-a părut cît se poate de binevenită. În clădirea încăpătoare pusă la dispoziție de către stat, lucrările beneficiază de o expunere optimă, pot fi studiate în cele mai bune condiții și — ceea ce este un cîștig mai ales pentru vizitatorul român sau străin al Capitalei — în noile condiții pot fi văzute împreună colecții aflate înainte la mari distanțe. Este foarte îmbucurător faptul că muzeul a fost creat ca *Muzeu al colecțiilor*, deci cu intenția și dorința de a păstra individualitatea fiecărui ansamblu. Și este bine să fie așa, fiindcă, în fond, o colecție de artă este ea însăși un act de creație, se constituie ca rod al unor însemnate eforturi, susținute adeseori de-a lungul unei vieți întregi și se dovedește a fi expresie a unei temeinice culturi și a unei nobile pasiuni. Astfel, cred cu tărie că nu trebuie să se uite rolul mare pe care colecționari ca Cioflec, Simu, Toma Sterian, Kalinderu, Zambaccian, Dona, Oprescu, Weinberg, Avakian l-au avut în susținerea și stimularea mișcării plastice românești în perioada interbelică, adică tocmai atunci cînd sprijinul sistematic al statului lipsea. După cum se știe, în anii regimului nostru, arta și artiștii s-au bucurat și se bucură de un sprijin constant și generos. Pentru protejarea marilor valori ale artei românești a fost elaborată legea patrimoniului. În spiritul acestei legi și pentru a valorifica experiența pozitivă a trecutului, ar trebui însă găsite modalități de a stimula și în prezent, ca și în viitor, activitatea de alcătuire a unor colecții individuale de opere de artă. Chiar în condițiile ajutorului dat de către stat tuturor centrelor artistice ale

țării, existența unor colecționari locali — care ar fi bine să fie organizați într-o asociație, înfăptuită cu scopul de a promova criterii științifice de conservare și valorificare a lucrărilor nou achiziționate — ar putea să reprezinte în continuare un factor foarte important de stimulare a creației plastice contemporane. În condițiile legii patrimoniului, în aceste colecții ar putea intra și obiecte de artă veche și de artă populară, care, altfel, riscă uneori să se deterioreze ori chiar să se piardă irevocabil.

Țin să menționez că astfel de măsuri n-ar face decît să se așeze firesc în prelungirea atîtor înfăptuiri recente, de mare însemnătate. Ceea ce s-a realizat în patria noastră după Eliberare, în domeniul artelor plastice, este greu de cuprins în cuvinte. Ar fi destul să comparăm modestul Muzeu de artă al țării, adăpostit în două încăperi la etajul Ateneului, pe vremea cînd mi-am început eu studenția la București în 1919, cu minunatul Muzeu de artă al Republicii. Ar fi suficient să enumerăm zecile de muzee sau secții de artă ale muzeelor județene și municipale, sutele de ateliere puse la dispoziția artiștilor, calitatea institutelor de învățămînt artistic, a publicațiilor etc. Ca unul care mi-am dedicat întreaga viață slujirii artei transilvănene, nu pot să nu compar epoca adolescenței mele, cînd în Transilvania nu existau muzee, colecții, cărți, albume sau alte publicații de artă românești, cu zilele noastre, cînd tinerii plasticieni și publicul larg au la îndemînă atîtea muzee, superbe cărți și albume de artă — dintre care nu puține dedicate de editurile Meridiane, Dacia și Kriterion artiștilor transilvăneni —, o revistă de ținută ca „Arta“, rubrici de plastică în zeci de ziare și reviste de cultură, la radio și la televiziune.

— Alături de monografiile *Aurel Ciupe*, apărute sub semnătura lui Raoul Șorban (1967) și Mircea Deac (1978), studiile, eseurile și cronicile plastice consacrate creației dumneavoastră sînt de ordinul sutelor. Cum ați descrie raporturile cu criticii pe care i-ați cunoscut? Cum ați defini rolul criticii de artă în prezent?

— Multe din articolele amintite au fost scrise de gazetari sau de oameni de cultură inimoși, entuziaști, care, în perioada interbelică, ne-au dat un sprijin moral inestimabil. Azi, statul asigură artistului și sprijinul material și sprijinul moral. Critica are, de aceea, menirea de a

mijloci legătura dintre creatori şi marele public, de a dezbate cu competenţă, cu obiectivitate şi cu bună-credinţă problemele actuale ale creaţiei, modalităţile de rezolvare ale acestora, de a explica argumentat şi onest cîştigurile, reuşitele, precum şi limitele, neîmplinirile temporare. Pentru aceasta criticul trebuie să fie extrem de bine pregătit şi informat, să se refere nu numai la ceea ce vede în jurul său, ci să aibă şi capacitatea de a vedea departe în trecut, pentru a explica toate fenomenele corect. Nu poţi interpreta creaţia contemporană fără a cunoaşte bine, sistematic, înfăptuirile generaţiilor anterioare. Exegetul nu are dreptul de a scoate artistul sau curentul cercetat din context. Trăim şi lucrăm împreună cu toţii, interdependenţele sînt fireşti, inevitabile, criticul trebuie să le cunoască bine pentru a le putea explica. Criticii şi istoricii de artă ar trebui, de asemenea, să contribuie la o mai bună şi reală cunoaştere reciprocă dintre plasticieni, dintre centrele artistice mai de seamă. Între aceste centre ar trebui să se organizeze schimburi sistematice de expoziţii, urmate de dezbateri. Şi încă ceva: criticii, mai ales cei din provincie, ar trebui să aibă mai mare curaj, să dovedească mai multă răspundere în promovarea, în afirmarea, în impunerea noilor valori şi talente.

— Aţi contribuit cu devoţiune la formarea a numeroase generaţii de artişti plastici. Cum aţi rezuma idealurile urmărite în activitatea de profesor?

— Munca de dascăl într-ale artei este mai grea decît se crede de obicei. La noi învăţămîntul de artă este axat pe cunoaşterea realităţii obiective, cu însuşirea sistematică, treptată a tuturor tainelor meşteşugului. Tinerii se dovedesc însă adeseori nerăbdători să se afirme, vor să treacă peste etapele formative. Am încercat, de aceea, să-i fac pe studenţii mei să înţeleagă ce importanţă imensă prezintă cercetarea şi cunoaşterea cu temeinicie a realului, a ambianţei imediate, a specificului local, le-am dovedit că este nevoie de multă sinceritate şi de o mare energie pentru a putea înfăptui transpunerea adecvată, cu mijloace personale, pe pînză, a tuturor acestor elemente. După însuşirea judicioasă a instrumentelor tradiţionale, se poate deschide calea pentru experimente. Eu aşa cred; nu ştiu însă dacă am reuşit să-i conving întot-

deauna pe elevii mei. Toată viața mea de dascăl am încercat, în orice caz, să dezvolt cultul pentru o meserie foarte serioasă, făcută cu răspundere.

— În presa literară au apărut, sub semnătura dumneavoastră, pagini remarcabile, pline de dinanism și de autenticitate, unde sînt evocate evenimente cărora le-ați fost martor sau părtaș. Intenționați să adunați aceste pagini într-un volum?

— Da, intenția mea este să evoc într-o carte cele mai de seamă momente ale vieții mele de artist, să vorbesc despre profesorii mei de la București, Roma, Paris și Iași, despre colegii și studenții mei de la Școala de arte frumoase din Cluj, de la Școala liberă de desen și pictură pe care am organizat-o și condus-o între 1932 și 1940 la Tg. Mureș și de la Institutul „Ion Andreescu", să reînviu în scris acțiuni, discuții și confruntări cu prietenii și colegii, să consemnez o parte din noianul de amintiri lăsate de călătorii, expoziții, felurite manifestări culturale și artistice. Pictînd neîncetat timp de șase decenii, afli lucruri și ajungi la concluzii pe care mi se pare îndreptățit să le împărtășești și altora.

August 1979

O CONTRIBUȚIE LA LĂMURIREA PROBLEMEI PATERNITĂȚII „MONUMENTULUI AVIATORILOR" DIN BUCUREȘTI

Artist de excepție, intrat în conștiința publicului și criticii de artă ca autor al unei opere vaste, prin care înscrie un capitol de seamă în istoria sculpturii moderne și contemporane românești, Iosif Fekete s-a impus ca un talent remarcabil, original și plin de forță încă de pe vremea cînd își făcea — între 1921 și 1927 — studiile de specialitate la Școala de bele-arte din București, unde îi are ca profesori pe Fr. Stork, C. Artachino și G. D. Mirea, la desen și pictură, pe D. Paciurea, I. Jalea și O. Han la sculptură. Primul care își dă seama de talentul de excepție al tînărului artist — venit de pe meleagurile Hunedoarei, unde se născuse la 15 iunie 1903 — este marele sculptor și pedagog care a fost Dimitrie Paciurea. La îndemnul acestuia, în 1925 Iosif Fekete începe să expună la Salonul oficial, unde, în perioada 1929—1933, pentru valoarea lor, lucrările sale vor fi premiate de patru ori. Are numai 25 de ani cînd începe să lucreze la *Monumentul aviatorilor* din București — realizat între 1928 și 1930 —, de care își va lega pentru totdeauna numele. Iosif Fekete a realizat lucrarea pornind de la un minuscul proiect al Lydiei Kotzebue. În monografia pe care i-o consacram în 1977 arătam că: „Literatura de specialitate îi citează, de aceea, pe amîndoi ca autori ai monumentului. Cercetarea critică a istoricului execuției acestuia și, mai ales, a valorii sale artistice, ne îndeamnă însă tot mai mult să socotim că autorul de drept este Iosif Fekete. O confirmă, dealtfel, și textul pe care un foarte autorizat martor al timpului, cum este venerabilul maestru Ion Jalea, a adresat-o lui Fekete la 12 februarie 1970. În scrisoare se observă, pe bună dreptate, că Lydia Kotzebue n-a lăsat în urma ei nici o altă lucrare prin care să poată justifica o astfel de atribuire, în timp ce

în creația lui Fekete *Monumentul aviatorilor* este primul, dintr-o serie, relativ amplă, de sculpturi, avînd ca temă ideea reprezentării Zburătorului"[1].

Întrucît, după cum vom vedea, are o mare importanță în lămurirea unei chestiuni însemnate din istoricul sculpturii moderne românești, publicăm, în cele ce urmează, această scrisoare a maestrului Ion Jalea, aflată — prin generozitatea lui Iosif Fekete — în posesia noastră. Pentru a putea înțelege cu adevărat valoarea documentară a acestei scrisori — însemnată și pentru că relevă cu pregnanță umanitatea și rectitudinea unei atitudini morale exemplare — se cuvine să facem, la început, un scurt istoric al părerilor exprimate de exegeți în legătură cu paternitatea *Monumentului aviatorilor* din București.

O parcurgere a bibliografiei consacrate vieții și operei sculptorului orădean[2] ne dovedește că majoritatea covîrșitoare a cronicilor, articolelor și eseurilor ce i s-au închinat datează din ultimele trei decenii, cînd istoriografia noastră de artă a trecut la o valorificare sistematică, științifică a valorilor autentice ale artei noastre. Frecvența articolelor consacrate vieții și operei lui Iosif Fekete în presa cotidiană și în revistele de cultură a fost asigurată de numărul și de ținuta expozițiilor personale și retrospective deschise în anii socialismului, în condițiile participării constante la expozițiile republicane, regionale și județene. După expozițiile personale de la București (1934, 1936, 1937 și 1946) și Budapesta (1942 și 1944), cuprinzătoarea manifestare găzduită în 1961 la Sala Magheru din Capitală readuce în actualitate creația unui artist matur, polivalent și profund, care, printr-o prezență constantă în viața artistică a țării s-a impus ca unul dintre cei mai de seamă sculptori români ai secolului al XX-lea. Elogiind calitatea stilistică și vastul orizont tematic al operei făurite de Fekete pînă la acea dată, exegeții au simțit, pentru prima oară, nevoia să-și spună părerea în legătură cu paternitatea *Monumentului aviatorilor*. Calitatea lui Iosif Fekete de coautor al acestui monument de for public n-a fost pusă la îndoială de

---

[1] MIRCEA ȚOCA, *Iosif Fekete*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 16.

[2] MIRCEA ȚOCA, *op. cit.*, p. 106—108.

nici un critic. O poziţie clară — răspicat formulată în „Contemporanul" — are, în acest sens, Paul Constantin: „Sculptorul Fekete s-a manifestat public foarte devreme (începuse să expună la Salonul oficial din 1925), precizîndu-se ca un talent remarcabil, înclinat mai ales spre o expresivă stilizare a realităţii în monument şi basorelief. Aceste calităţi sînt evidente încă de la începutul carierei artistului, într-una din cele mai frumoase opere de sculptură ale Capitalei — *Monumentul aviaţiei* — la care a lucrat în 1928—29, alături de Lidia Kotzebue"[3]. Nu lasă nici un dubiu asupra paternităţii monumentului în discuţie nici ultimul aliniat al *Carnetului plastic* pe care Horia Horşia îl dedică în „Informaţia Bucureştiului" expoziţiei sculptorului orădean: „Multilateral, manifestîndu-se cu succes în arta decorativă şi în sculptura mică, remarcîndu-se uneori şi în portretistică, Fekete vădeşte în acelaşi timp reale calităţi de monumentalist, străbătînd un drum lung, de la *Monumentul Aviaţiei* (cunoscuta statuie a Aviatorilor de la şosea), la realizarea căreia a colaborat şi pînă la acest omagiu adus cuceritorilor Cosmosului („Spre Cosmos"). Aici îl aflăm pe artist în plenitudinea forţei sale creatoare"[4].

Eveniment de seamă al vieţii artistice româneşti din acea vreme, Expoziţia retrospectivă Iosif Fekete, deschisă în 1965 în Sala „Orizont" din Capitală, prilejuieşte reluarea, în aceiaşi termeni inechivoci, a exegezelor, toate acestea referindu-se în continuare şi la impresionantul monument de la şosea. Astfel, în „Contemporanul", Octavian Barbosa face o pertinentă caracterizare a operei lui Iosif Fekete, cînd scrie: „Practicînd în genere o sculptură de interior, nu de for public, artistul nu este străin de evocarea grandioasă a marilor sentimente de largă amplitudine socială. Contribuţiile sale la simbolica monumentală a pieţelor (*Monumentul aviatorilor* de la Bucureşti sau monumentul *Horea, Cloşca şi Crişan* de la Alba Iulia), departe de a infirma, confirmă din plin posibi-

---

[3] P[AUL] CONSTANTIN, *Expoziţia sculptorului Iosif Fekete*, în „Contemporanul", din 14 iulie 1961.

[4] H[ORIA] HORŞIA, *Un sculptor orădean la Bucureşti*, „Informaţia Bucureştiului", din 19 iulie 1961.

lităţile sale expresive în această direcţie"[5]. Şi pentru prestigiosul şi eruditul cunoscător al artei moderne româneşti, care a fost Petru Comarnescu, Iosif Fekete: „Este autorul monumentului *Horea, Cloşca şi Crişan* de la Alba Iulia şi coautor al *Monumentului aviatorilor* din Bucureşti"[6]. La rîndul său, Amelia Pavel scrie în „Scînteia", comentînd aceeaşi retrospectivă: „În domeniul sculpturii monumentale se observă, faţă de lucrările din trecut (*Monumentul aviatorilor* — 1930, impozantul monument *Horea, Cloşca şi Crişan* din Alba Iulia — 1937, reliefurile de la Ministerul Justiţiei — 1933, şi Sanatoriul Moroieni — 1930), o aspiraţie din ce în ce mai accentuată către expresia simbolică a unor idei sau a unor stări sufleteşti"[7].

Lui Iosif Fekete i se recunoaşte calitatea de coautor al *Monumentului aviatorilor* din Capitală şi în alte articole din aceeaşi perioadă[8]. Cu toate acestea, în cartea sa despre sculptura românească George Oprescu eludează chestiunea *Monumentului aviatorilor*[9]. În 1970, în micromonografia consacrată sculptorului orădean, scriam: „Privită retrospectiv, opera sculptorului impune în mod deosebit prin cîteva coordonate majore. Între acestea, una dintre cele mai importante este contribuţia maestrului orădean la îmbogăţirea statuarei monumentale româneşti. Debutul strălucit îl reprezintă, în această privinţă, *Monumentul aviatorilor,* la care Fekete a lucrat în 1928—29, după proiectul sculptoriţei Lydia Kotzebue. Poate cea mai frumoasă realizare de acest gen din Bucureşti, statuia realizată de cei doi artişti se înscrie în spaţiu convingător şi cu pregnanţă monumentală; gîndite pe o verticală elevată, formele de o viguroasă monumentalitate se organi-

---

[5] OCTAVIAN BARBOSA, *Iosif Fekete*, în „Contemporanul", din 15 ianuarie 1965.

[6] PETRU COMARNESCU, *Retrospectiva sculptorului Iosif Fekete*, în „Munca", din 15 ianuarie 1965.

[7] AMELIA PAVEL, *O retrospectivă de sculptură*, în „Scînteia", din 22 ianuarie 1965.

[8] PETRE BRATU, *De vorbă cu Iosif Fekete*, în „Crişana", din 12 martie 1960, E. SZABÓ ILONA, *Fekete Jozsef művészetéről*, în „Utunk", din 29 ianuarie 1965.

[9] G. OPRESCU, *Sculptura românească*, ediţia a II-a revăzută, Editura Meridiane, Bucureşti, 1965. Cartea păcătuieşte, de altfel, de neglijarea completă a lui Iosif Fekete, ca şi a creaţiei altor sculptori români de valoare.

zează parcă singure într-o atitudine de mare elocvenţă sugerînd zborul — dramatic în sine — spre înălţimi"[10]. În alte contribuţii critice, problema paternităţii monumentului a fost rezolvată în aceiaşi termeni[11]. La acea dată însă, majoritatea exegeţilor cunoşteau deja conţinutul scrisorii maestrului Ion Jalea din 12 februarie 1970, din fotocopiile pe care Iosif Fekete le-a furnizat celor interesaţi. Poate sub impresia acestei preţioase mărturii, în *Dicționarul artiștilor români contemporani,* Octavian Barbosa scrie cu autoritate: „Deşi trece drept numai colaborator la realizarea *Monumentului aviatorilor* din Bucureşti, al cărui autor formal este Lidia Kotzebue (despre care se ştie foarte puţin), contribuţia lui Fekete pare să fi fost aici determinantă. Sculptura sa de mici dimensiuni, ca și proiectele de monumente relevă permanența unor trăsături stilistice, vocaţie a monumentalului intim, un sentiment al expresivităţii volumetrice și al construcţiei, afirmate cu discreţie. Monumentul *Horea, Cloșca și Crișan* realizat de el în 1937 la Alba Iulia, amintește, în ciuda dramatismului expresiv cerut de subiect, concepţia şi viziunea care au prezidat la elaborarea amintitului *Monument al aviatorilor,* lucrat în 1928—29"[12]. Cînd am predat Editurii Meridiane monografia *Iosif Fekete,* apărută în 1977, nu cunoşteam încă preţiosul *Dicţionar* al lui Octavian Barbossa. Cunoşteam însă bine scrisoarea maestrului Ion Jalea. Meditînd asupra ei, întreprinzînd o nouă analiză stilistică, am ajuns să înţeleg cît de mare dreptate avea Ion Jalea cînd spunea că Iosif Fekete este autorul de drept, este, cu alte cuvinte, adevăratul înfăptuitor și autor al *Monumentului aviatorilor* din Bucureşti.

Maestrul Ion Jalea poate depune mărturia cuprinsă în scrisoare, întrucît fusese martor direct al întîmplărilor legate de concursul (cu toate culisele sale) și de realiza-

---

[10] MIRCEA ŢOCA, *Iosif Fekete,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1970 (text cu paginile nenumerotate).

[11] KATONA SZABÓ JÓZSEF, *Fekete József,* în „Uj élet", nr. 23, din 1972, ADRIAN PETRINGENARU, *Retrospectiva Iosif Fekete,* în „Contemporanul", din 12 octombrie 1973, GAZDA JÓZSEF, *Fekete József gyüteményes kiállitásárol,* în „Utunk", din 2 noiembrie 1973.

[12] OCTAVIAN BARBOSA, *Dicţionarul artiştilor români contemporani,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 180.

rea impunătorului monument de la şosea. Cele cuprinse în scrisoarea lui Ion Jalea reprezintă — spre cinstea venerabilului maestru şi dascăl a numeroase generaţii de artişti — o consecinţă a relaţiilor admirabile stabilite între acesta şi tînărul Fekete. Într-un interviu acordat de curînd, sculptorul orădean îmi mărturisea: „Deşi n-am fost în clasa de sculptură a lui Jalea, totuşi — atunci, ca şi acum — am avut o mare consideraţie pentru om şi arta sa. A fost o pildă pentru mine în multe sensuri. Discuta cu mine cu foarte mult interes şi prietenie, îmi împărtăşea experienţa lui, bogată deja pe atunci, îmi dădea sfaturi înţelepte şi utile. În viaţa mea maestrul Jalea a însemnat un sprijin moral de prim rang şi mai tîrziu, inclusiv în perioade relativ recente"[13]. Cel mai strălucit exemplu de sprijin moral îl reprezintă tocmai scrisoarea în discuţie. Iată textul integral:

„12 Februarie 1970
Str. Paul Grecianu Nr. 39
Bucureşti Sector II

Dragă Fekete,

Aşa, după cum am vorbit, îţi confirm şi prin scris cele ce ţi-am spus cînd ai fost la mine, cu privire la Monumentul Aviatorilor.

După părerea mea, această lucrare îţi aparţine ca autor al ei, din punctul de vedere artistic şi moral. D-na Kotzebue, cu care ai colaborat, nu era o artistă sculptoriţă, ci era o diletantă, care n-a lăsat, însă, după cunoştinţa mea, nici o lucrare de sculptură în ţara noastră, fie în vreo colecţie de stat sau în colecţii particulare. După părerea mea, ea nu avea nici dreptul de a face o asemenea lucrare, în ţara noastră, unde existau artişti din cei mai mari şi mai capabili. Lucrarea i-a fost însă atribuită de către Prof. doctor Jean Cantacuzino, cu care se înrudea, la un concurs public, ceea ce a făcut ca atunci să se producă şi proteste din partea artiştilor, — după cum ştii.

Eu nu am protestat atunci, deşi luasem parte la acest

---

[13] MIRCEA ŢOCA, *De vorbă cu Iosif Fekete: „Trăim într-un climat luminos de afirmare liberă, plenară, a personalităţii artistice"*, în „Scînteia", din 20 iunie 1978.

concurs. Eu aveam prea mare considerație și respect pentru D-rul Cantacuzino pe care-l cunoșteam de aproape și nu puteam să fac aceasta.

Cunoșteam de asemenea pe D-na Kotzebue care era o doamnă nobilă și plăcută, refugiată în țara noastră și nu-mi plăcea să mă amestec într-un scandal public.

După concurs și după ce lucrarea a fost atribuită D-nei Kotzebue, ea a venit la mine rugîndu-mă să colaborez cu ea pentru executarea acestei lucrări.

Firește că eu puteam face aceasta, eu fiind atunci un artist foarte cunoscut și prețuit. Dar în mod foarte politicos am refuzat această invitație, dîndu-i sfatul să se adreseze unui artist tânăr și cred că i-am vorbit chiar de D-ta.

Interesul meu acuma, era acela ca lucrarea să poată reuși cît mai bine, dat fiind că ea se ridica pe una din cele mai importante piețe ale Capitalei noastre.

Am aflat în urmă că lucrarea a fost executată de d-ta și aceasta m-a bucurat fiindcă d-ta erai un artist format de noi, în școala noastră și că erai chiar elev al meu.

Îmi amintesc că în timpul execuției m-ai chemat să văd lucrarea și eu am venit cu credința că lucrarea era acum asigurată.

Deci socoteam și atunci, ca și acuma, că *autorul cu drepturile morale asupra acestei lucrări erai numai d-ta.*

Firește că D-na Kotzebue se socotea ea fiind autoarea acestei lucrări, adică ca fiind ea aceea care dădea ideea monumentului.

Există în adevăr o asemenea colaborare, în care un artist poate da o idee originală și nemaivăzută și care prin aceasta poate avea un merit deosebit în realizarea lucrării.

Dar ideea *unui zburător* nu mai era și nu mai este originală. În repertoriul de figuri de oameni zburători există foarte multe exemple de acest fel, începînd cu Icarus și Dedalus, apoi continuînd cu toți îngerii religiilor, cu toate figurile înaripate din mitologia persană etc. etc. Deci ideea nu este originală.

Sînt multe alte exemple și este cu neputință ca cineva să dea chiar o idee originală în acest sens. Dar așa cum se întîmplă cu toate monumentele, nu se mai socotește de nimeni ideile originale ci numai știința artistu-

lui şi posibilităţile lui tehnice, care să dea valoarea de opere de artă ale unor astfel de lucrări.

În acest fel nu există nici o îndoială că nimeni nu poate fi autorul acestei lucrări decât numai D-ta.

Legea noastră însă, la o astfel de lucrare de colaborare, nu distinge pe unul sau altul într-o asemenea colaborare, pe care ea o apără, ca formă de înţelegere care a existat între cei ce au colaborat şi care, după ce lucrarea s-a făcut şi s-a predat nu mai are dreptul, nici unul din ei, de a ridica pretenţii materiale.

Dar există *alt drept* şi acesta *este cel moral* şi acest *drept îţi revine numai d-tale.*

O operă de artă, în fapt nu poate avea mai mulţi autori, asemenea unui copil care nu poate să aibă mai mulţi taţi (tată) în acelaşi timp. Aceasta este singura modalitate de a identifica autorul cel adevărat al unei opere de artă.

Cu aceste puţine cuvinte, îţi doresc multă sănătate şi spor la lucru şi îţi doresc de asemenea să faci şi alte lucrări de cel mai înalt nivel de artă.

Al D-tale,
I. Jalea".

Avînd o reală valoare documentară, scrisoarea trimisă de Ion Jalea lui Iosif Fekete este nu numai expresia unei autentice şi rare sensibilităţi artistice, nu numai expresie a unei onestităţi şi generozităţi colegiale, ci şi mărturie a concepţiei despre condiţia de dascăl în domeniul artelor plastice a celui care, cum spuneam, a format generaţii de sculptori români, a celui care a condus cu demnitate — ca preşedinte activ din 1956 şi ca preşedinte de onoare din 1968 — destinele obştei de artişti români organizaţi în Uniunea artiştilor plastici.

Pe temeiul celor afirmate în scrisoarea sa de maestrul Ion Jalea, se lămureşte — după părerea noastră definitiv — o chestiune însemnată din istoria artei moderne româneşti. Confirmînd în întregime cele cuprinse în scrisoarea primită de la maestrul Jalea, în interviul amintit, Iosif Fekete evocă concursul şi realizarea *Monumentului aviatorilor* în termeni asemănători: „Primul la care am lucrat a fost *Monumentul aviatorilor* din Bucureşti. Dato-

rită sprijinului de care se bucura, în ciuda participării unor artiști de valoare, concursul a fost cîștigat — cu un proiect minuscul — de Lydia Kotzebue. Istoricii de artă au observat că dînsa n-a lucrat nimic, nici înainte, nici după acest concurs. Atunci cînd s-a pus, de fapt, problema realizării monumentului, a fost nevoită să-și caute un colaborator. Maestrul Jalea m-a recomandat pe mine. Am fost pus, astfel, în situația de a elabora un monument important, pretențios. Foarte mic, proiectul mi-a lăsat libertatea unei complete reelaborări. Terminînd, de pildă, figurile de la bază la proporții monumentale, am fost nevoit să modelez la dimensiuni și în forme cuvenite figura principală, a Zburătorului, elaborînd de fapt o nouă machetă"[14].

În monografia din 1977 am încercat să dovedesc că *Monumentul aviatorilor* poate fi și trebuie să fie atribuit numai lui Iosif Fekete și pe baza analizei stilistice, această operă de căpătîi a sculpturii românești interbelice încadrîndu-se în creația sculptorului orădean într-un șir de lucrări apelînd la metafora zburătorului, prezentînd caractere stilistice asemănătoare, care includ *Monumentul căpitanului aviator Dumitru Hubert* (1935), *Monumentul Horea, Cloșca și Crișan* din Alba Iulia (1937) realizat în colaborare cu arhitectul Octavian Mihălțianu, *Zburătorul* în bronz și *Icar* (ambele din 1937), *Spre cosmos* (1959), *Zburătorul* în lemn din holul aeroportului din Oradea (1975)[15]. Cu prilejul marii Expoziții retrospective Iosif Fekete, deschisă în vara anului 1978 în Sala Dalles din Capitală (itinerată apoi și în alte orașe, printre altele la Oradea), în cronica plastică publicată în „Flacăra", Tudor Octavian reia ideea, afirmînd, pe bună dreptate: „Cîțiva dintre venerabilii maeștri ai sculpturii noastre pledează cauza lui Fekete. Dar, ce-i mai important, este că monumentul însuși i-o pledează. Dacă în retrospectiva de la Dalles am vedea o seamă de fotografii mari ale Statuii Aviatorilor am înțelege lesne că toată discuția în jurul paternității acestei opere are o concluzie limpede. La Dalles sînt expuse mai multe lucrări din junețe și din

---

[14] MIRCEA ȚOCA loc. cit.
[15] MIRCEA ȚOCA, *Iosif Fekete*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 16—27.

ultimii ani, ultimele de o concepţie foarte austeră, mărturisind aparent o modificare în concepţie. Cercetînd cu atenţie ansamblul, amintindu-ne *Monumentul aviatorilor* din anii 1928—1929, monumentul lui *Horea, Cloşca* şi *Crişan* de la Alba Iulia (1937), precum şi celelalte realizări monumentale risipite prin timp şi spaţiu, vom simţi fiorul operei de căpătîi, al acelei creaţii pe care vremea o aşează pe un loc de merit în cultura naţională"[16].

Tocmai această valoare de excepţie a întregii opere a maestrului orădean îndreptăţeşte publicarea unor noi contribuţii documentare referitoare la etapele şi la momentele genezei sale.

1979

---

[16] TUDOR OCTAVIAN, *Retrospectiva Iosif Fekete*, în „Flacăra", din august 1978.

FIGURI DE LUPTĂTORI PENTRU NEATÎRNAREA NEAMULUI ŞI DE EROI COMUNIŞTI ÎN PLASTICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Prin reprezentanţii săi cei mai de seamă, artiştii plastici din ţara noastră s-au pus, încă din primii ani ai revoluţiei socialiste, în slujba idealurilor politice şi estetice ale noii orînduiri. Cuprinderea tematică largă şi adecvată, de pe poziţiile avansate ale noii societăţi ce-şi făurea temeliile, alături de temeinicia şi originalitatea elaborărilor, de proprietatea şi de individualitatea limbajului, ca şi de înscrierea creatoare într-o tradiţie autohtonă de prestigiu, erau imperative care puneau înfăptuirile din epoca începută la 23 August 1944 în continuarea directă, imediată, organică a acelora — de remarcabilă ţinută, calitate şi distincţie — din perioada interbelică, precum şi din perioadele mai îndepărtate. Pentru creatorii cei mai de seamă din domeniul artelor frumoase, pentru Ressu şi Ladea, pentru Iser şi Anghel, pentru Jalea şi Medrea, pentru Ciupe şi Vida, pentru Ciucurencu şi Fekete, pentru Aurel Popp şi Gy. Szabó Béla, continuitatea aceasta a fost, în fond, condiţia însăşi a muncii lor artistice; ea se înscrie cu necesitate sub semnele depline ale firescului şi, în consecinţă, activitatea acestor creatori nu cunoaşte cezuri, nici amendări, reelaborări sau substituiri de programe artistice ori de formule teoretice şi de poetică a plasticii. Alături de artişti de bine meritat renume, cei tineri participă cu entuziasm la făurirea artei noi, pusă în slujba noii societăţi şi destinată unui public nou. Această *noutate* atotcuprinzătoare a fost — pentru unii — derutantă, cîteodată şi din cauza unor îndrumări aşa-zise teoretice, „ideologice“, care substituiau transfigurarea artistică şi interpretarea personală, creatoare cu dogmatismul, iar viziunea novatoare, elaborarea coerentă şi convingătoare cu academismul aservit unor modele străine. În aceste condiţii, chiar dacă n-au rezistat toate timpului,

lucrările din primii ani de după Eliberare — elaborate sub semnul unui patos colectiv — vădeau, în cele mai multe cazuri, dorința sinceră și onestă, precum și hotărîrea fermă de lărgire imediată a sferei tematicii, pentru o cît mai reprezentativă și completă cuprindere a subiectelor istorice și a acelora contemporane, pentru o cît mai potrivită și diferențiată reflectare a evenimentelor istoriei, a acelora care s-au consumat în trecutul glorios de luptă al neamului, dar și a acelora care — făurite de contemporani — se succedau într-un ritm impresionant pe întinsul țării eliberate de orice fel de exploatare. Lupta comuniștilor în ilegalitate, vitejia armatei române și victoria împotriva fascismului au trezit, imediat după Eliberare, un puternic ecou în conștiința artiștilor vremii. În evocarea acestor evenimente memorabile, ei au implicat o mișcătoare participare afectivă, în dorința de a realcătui — prin ordonarea și selectarea faptelor, prin investirea lor cu dimensiuni și funcții simbolice — o nouă istorie, de data aceasta vizuală, cu o prezentare concentrată a faptelor și eroilor, pe care privitorii, masele de privitori, să o poată însuși, să o poată asuma prin lectura directă, neintermediată, oferită de vizitarea expozițiilor sau de popasul în fața monumentelor publice. Tensiunea generată în evocarea unor evenimente, cu care — într-un fel sau altul — artiștii înșiși au fost contemporani, a transgresat apoi, de la sine, înspre domeniile picturii istorice tradiționale care, prin multitudinea subiectelor și prin caracterul excepțional al personalităților, se constituiau în teritoriul privilegiat al unor nesfîrșite suite de exemple mobilizatoare. În timpul cel mai scurt, s-a ajuns astfel la renașterea genului picturii istorice, destinată programatic să devină un instrument cu o funcție însemnată în procesul de formare a noii conștiințe revoluționare. Personalități reale, strămutate de memoria afectivă a generațiilor în legendă și devenite arhetipuri ideale, aspirații de veacuri ce și-au păstrat intactă actualitatea și funcția de descătușare și de catalizare a marilor energii ale maselor, epoci de aleasă demnitate, asupra cărora contemporaneitatea noastră dinamică deschidea noi perspective, fapte izolate ridicate la rangul de simboluri, alături, de sinteze, de metafore, de chintesențe aproape mitice ale unor vaste zone de trăire colectivă, națională, se consti-

tuie toate, încă din primii ani, ca pretexte deosebit de generoase, de fertile, de stimulante pentru sculptura, pictura și grafica României renăscute, pornită hotărît pe calea edificării unei societăți mai drepte și mai bune. Angajați cu dăruire, cu abnegație și cu convingere în bătălia pentru a făuri o cultură nouă, la înălțimea aspirațiilor acestei societăți, plasticienii români nu pierd niciodată din vedere că o trăsătură a militantismului român a rezidat întotdeauna în lupta susținută pentru perfecționarea, modernizarea și permanenta revitalizare a limbajului, singurele în măsură să răspundă în modul dorit, cu creații originale și viabile, comandamentelor politice și estetice ale epocii și să păstreze operele cele mai valoroase în circuit universal. „Arta — scria Aurel Popp în 1955, într-o încercare de sinteză *Despre arta socialistă* — trebuie să fie mereu revoluționară nu numai în temă, ci și în noutatea mijloacelor de exepresie. Arta trebuie să poarte pecetea originalității și personalității artistului"[1]. În arta românească a primilor ani de după 1944 au răspuns acestor imperative Pallady, Petrașcu, Țuculescu, Ressu, Ciucurencu, Baba, Ciupe, Albert Nagy, Ghiață, Catul Bogdan și Ion Sima, Anghel, Ladea, Jalea, Medrea, Vida, Fekete și Vlasiu, ca să cităm numai cîteva nume dintr-o listă cu adevărat lungă.

În cele de mai jos, vom rezuma însă numai felul cum arta românească a ultimelor trei decenii a încercat să fie revoluționară prin temă. Chiar circumscris astfel, subiectul nu poate fi tratat exhaustiv aici, datorită numărului foarte mare de autori care s-au afirmat în acest interval și datorită volumului de opere create în condițiile sprijinului sistematic, multiplu și continuu, pe care statul socialist l-a acordat dezvoltării tuturor genurilor artelor frumoase. Oricît de restrîns, orice eseu omagial va trebui să rețină însă polifonismul acestei creații, multiplicitatea tendințelor, viziunilor și stilurilor care, adăugate vastului registru tematic, fac ca istoria noastră, mai îndepărtată și mai recentă, să ne fie cunoscută prin intermediul imaginilor plastice într-o restituire memorabilă prin valoare documentară indirectă, prin contempo-

---

[1] Apud RAOUL ȘORBAN și ZOLTÁN BANNER, *Aurel Popp*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 56.

raneitatea conţinutului ideatic şi prin autenticitatea participării afective.

De la început, paginile de istorie recentă au trezit interesul constant al artiştilor. Capitolul major, de admirabilă demnitate, de dăruire şi de abnegaţie, înscris de lupta comuniştilor români în ilegalitate, a inspirat numeroase dălţi şi peneluri. Astfel, la prima Expoziţie anuală de stat a artelor plastice, figurile muncitorilor comunişti *Constantin Ivănuş, I. C. Frimu, Gheorghe Marinescu* şi *Ioan Fonagyi* sînt evocate cu căldură în picturile semnate de Alexandru Ciucurencu, Gheorghe Labin, Jules Perahim şi Ştefan Constantinescu. Evenimente de mare răsunet sau pagini anonime de luptă sînt subiectul unor compoziţii care se vor emblematice. Unele dintre cele mai cunoscute, datorită modalităţilor de interpretare şi coerenţei exprimării într-un stil direct, accesibil, în măsură să comunice cu eficienţă mesajul maselor largi, sînt *În tipografia ilegală* de Ştefan Szönyi, *Ea nu-şi va trăda fiul* de Mimi Saraga Maxy, *Ilie Pintilie în închisoarea Doftana* de Gheorghe Şaru şi *Griviţa, 1933* de Gavril Miklóssy. Cercetate azi critic, unele dintre aceste lucrări îşi păstrează valoarea artistică. În *Pictura românească în imagini*, Marin Mihalache apreciază astfel că: „... înfăţişînd un moment important din activitatea celor care, într-o *Tipografie ilegală*, imprimau în ascuns îndemnuri înflăcărate împotriva dictaturii fasciste, pictorul a realizat opere emoţionante, puternic evocatoare. Atmosfera de conspirativitate a acestei acţiuni temerare este sugerată de lumina discret distribuită, ca şi de încordarea psihologică a personajelor, grupate cu ştiinţă pe o dominantă compoziţională"[2], în timp ce *Griviţa, 1933* „evocă un episod eroic în care masa ceferiştilor în grevă înfruntă cu dîrzenie şi un sentiment de strînsă solidaritate de clasă forţa oarbă a celor ce, executînd ordine odioase, trag în plin. Coloritul reţinut, cerul sumbru, ca şi siguranţa desenului energic, sugerează tensiunea, încordarea; expresia hotărîtă a chipurilor îndîrjite, atitudinea demnă a

---

[2] MARIN MIHALACHE, *Pictura contemporană*, în VASILE DRĂGUŢ, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU şi MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 349.

personajelor, dau acestei pînze unitate și patos"[3]. La Expoziția anuală de stat a artelor plastice din 1953 au putut fi văzute apoi, printre altele, *Interogatoriul* de Titina Călugăru, *Protestul muncitorilor la Doftana pentru cucerirea drepturilor politice ale deținuților* de Vitalie Nereuță și *Rîbnița* de Tiberiu Krausz la secția de pictură, iar la aceea de sculptură: *Tineri muncitori în ilegalitate* de Petre Balogh și grupul cioplit în lemn *În fața călăilor* de Adalbert Kulcsár. Procesele revoluționare care schimbă cu repeziciune înfățișarea și destinul istoric al țării oferă, în etapele sale succesive, alte surse de inspirație. Se cuvine, astfel, amintit aici că, în 1948, Alexandru Ciucurencu închină o imagine memorabilă *Republicii*, pe care — într-o pictură cu adevărat excepțională, ce va fi însă prezentată publicului numai în expoziția festivă închinată celor 25 de ani de la răsturnarea monarhiei, în 1972 — Ion Țuculescu o omagiază, în 1952, într-o compoziție plină de vervă și de prospețime cromatică, intitulată *30 Decembrie*.

În acest efort de înnoire tematică, ca și în acela de modernizare a mijloacelor, artiștii de toate vîrstele se află într-un front comun. Prezentînd excepționalul eveniment artistic care a fost mai sus amintita expoziție din 1972 de la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România — realizată de el în colaborare cu Dan Hăulică — Theodor Enescu atrage atenția, într-o pagină de referință, asupra sensului unitar al eforturilor și al căutărilor din obștea oamenilor de artă, cînd afirmă că: „... o problemă comună conferă coeziune, definește prima generație artistică a anilor republicii, generația care, compendiind mai multe vîrste, își afirmă maturitatea, în cuprinsul unei societăți în plin dinamism al prefacerilor fundamentale: cucerirea conștiinței propriei identități. A fost acesta, după cel din 1948, un moment crucial în arta ultimului pătrar de veac. Dacă anii în jurul lui 1948 erau cei ai asumării unei noi conștiințe sociale, momentul următor — la fel de important — avea să fie cel al asumării conștiinței artistice specifice. Fără aceasta, cum ar fi fost posibilă o participare creatoare la istoria acestor ani de edificare a socialismului? Căci ceea ce se impune din această expoziție,

---

[3] MARIN MIHALACHE, *op. cit.*, p. 414.

ceea ce a venit pe parcursul alcătuirii să confirme cu prisosință convingerile organizatorilor ei, asigurînd amplitudinea demonstrației, e sentimentul că arta noastră în acești ultimi douăzeci și cinci de ani e în măsură, alături de alte domenii ale culturii spirituale, să dea socoteală, în limba ei proprie, înaltului judecător care este istoria"[4]. Alăturate în retrospective reale, ca acelea din 1972, 1974, și 1979, ori în retrospective imaginare, ce pot fi alcătuite de oricare dintre noi, se constată că, începînd cu deceniul al șaselea, au ajuns să reziste exigențelor timpului și viziunii noastre critice actuale suite ample de sculpturi, de picturi și de lucrări în cele mai felurite genuri ale graficii și artelor decorative. Înțelegînd că a răspunde comenzilor sociale ale vremii este echivalent cu a asimila și prelucra, în mod creator, toate cîștigurile, toate inovațiile și toate contribuțiile sensibilității gîndirii și chiar tehnologiilor moderne, plasticienii români au trecut, în reprezentările istorice, de la discursul prevalent epic, descriptiv și factologic la responsabile și personale elaborări sintetice, în care abstracțiuni inteligente concentrează viguros faptele reale în simboluri, precum și la prelucrări concepute ca restituiri bărbătește sentimentale ale trecutului măreț și ale eroilor săi, la redactări care — circumscrise inițial la anumite subiecte — în timp s-au dovedit a fi, de fapt, complementare, adică s-au arătat posedînd capacitatea de a îngloba și de a traduce în limbajul plasticii toate momentele, faptele, etapele, personalitățile, evenimentele pe care sensibilitatea contemporană le recunoaște ca modele demne de urmat, ca părți, corelate și înlănțuite, ale unei epopei naționale. Restituită astfel și asumată prin mesajul nobil al artei, istoria — de la vitejii strămoși daci, la domnii apărători ai independenței în evul de mijloc, la cei ce s-au jertfit pentru dreptate socială și națională și la lupta eroică, încununată de izbîndă, a comuniștilor — se dovedește a fi o sursă eficientă și inepuizabilă de mobilizare a energiilor contemporane, de formulare mai proprie și mai nuanțată a năzuințelor de azi, precum și de proiectare impetuoasă

---

[4] THEODOR ENESCU, *Repere pentru o viitoare istorie a artei contemporane românești*, în „Arta", XX, 1—2, 1973, p. 31—32.

în viitor a idealurilor tuturor celor ce au trăit, trăiesc și vor trăi pe acest pămînt al dreptății și libertății.

Ca întotdeauna în trecut, restabilirea deplină a căilor de comunicare cu tradiția a dus — printr-o osmoză de atîtea ori mirabilă — la redescoperirea stilului. Sau, mai exact: a stilurilor. De aceea azi — și avem convingerea că timpul, de acum încolo, nu va mai schimba mult această realitate —, lectura atentă a oricărui grup de lucrări, cercetarea amănunțită a oricărui capitol al plasticii românești contemporane (constatarea include, bineînțeles, și peisajul, portretul, natura statică, scena de gen etc.) oferă nu numai prilejul receptării unor idei și a identificării privitorului cu anume sentimente, ci, în primul rînd, șansa cunoașterii a numeroase opere de aleasă calitate, cărora varietatea, consistența și individualitatea stilistică le asigură vitalitate, autenticitate și viabilitate. Alăturate imaginar, operele de inspirație istorică alcătuiesc o frescă imensă și sugestivă. În compoziții originale și sub veșmîntul unor personale elaborări cromatice, memorabila zi de *13 Decembrie 1918* este restituită privirii noastre de penelul lui Alexandru Ciucurencu și de acela al lui Eugen Popa. La rîndul lui, Nicolae Popa consemnează patosul unei *Manifestații muncitorești la Iași în 1920*, cînd participanții au purtat și un impunător portret al unui muncitor pictat de Octav Băncilă. Forța muncitorimii organizate și însemnătatea istorică a întemeierii Partidului Comunist din România sînt prezentate simbolic de graficianul Ludovic Bardocz în litografia intitulată *1921*, înfățișînd, în prim plan, un muncitor citind din Lenin, iar în fundal coșurile fabricilor transformate emblematic în pumni amenințători. Figuri luminoase de comuniști și de conducători ai clasei muncitoare inspiră pe Romul Ladea *(Iosif Rangheț)*, Alexandru Ciucurencu *(Olga Bancic pe eșafod)*, Iosif Fekete *(Eugen Rozvan)*, Ion Stendl *(Ștefan Plavăț)*, Liviu Florean *(Ștefan Gheorghiu)*, Eugen Gocan *(Petre Gheorghe)*, Victor Gaga *(Ilie Pntilie)*, Artur Vetro *(Vasile Roaită)*, Vasile Rus-Batin *(Haia Lifșiț)*, Ion Rusu *(Ilie Pintilie)*, Rodica Stanca-Pamfil *(Sofia Nădejde)*. Pentru greul tribut de sînge plătit de clasa muncitoare din țara noastră, grevele de la *Lupeni, 1929* au fost un subiect abordat de mulți plasticieni ca Mircea Ionescu, Ion Vlad, Ion Sălișteanu, Brăduț

Covaliu, Constantin Baciu, Aurel Stoicescu, Friederich Walter, un loc aparte în iconografia grevei reprezentîndu-l impunătorul monument în bronz dezvelit la Lupeni în 1969, în care maestrul Ion Irimescu redă cu mijloace de remarcabilă energie și forță de convingere protestul mut al celor doi mineri flancînd corpul prăbușit al ortacului răpus. Luptele ceferiștilor și petroliștilor români din 1933 oferă substanță picturilor semnate de Sabin Bălașa și Rodica Racotă *(Greva petroliștilor)*, Constantin Pauleț *(Miting muncitoresc pe Valea Prahovei, 1933)*, Constantin Piliuță *(Grivița 1933)*, Marius Cilievici *(Grivița 1933)* și unor lucrări de sculptură datorate Gabrielei Manole Adoc *(Grivița 1933)* și Dorio Lazăr *(Vasile Roaită)*. Momente însemnate din lupta comuniștilor sînt imortalizate de Constantin Piliuță *(Tipografie ilegală)* și Gheorghe Coman *(Comuniști la Doftana)*. Martin Izsák creează în sculptură lucrarea intitulată *Ororile fascismului*. Ion Bitzan demască, cu remarcabile mijloace artistice, *Teroarea fascistă* și elogiază curajul și demnitatea unui *Partizan* romîn, tematica lucrării din urmă fiind analoagă cu aceea a basoreliefului realizat în 1960 de venerabilul maestru Ion Jalea *(Partizani)*, cu a sculpturilor lui Iosif Fekete *(Partizan în fața morții)* și Ion Irimescu *(Patrioți înarmați în deltă)* și a picturilor lui Ion Pacea *(Partizani în deltă)* și Ștefan Szönyi *(Înmormîntarea partizanului)*.

Istoria nouă a patriei, inaugurată la 23 August 1944, a fost, de la început, și este, în continuare, sursa de inspirație a numeroase lucrări de valoare, în care artiștii exprimă recunoștința — lor și a noastră — pentru cei care au luptat în condiții grele, au pregătit cu clarviziune și au înfăptuit cu abnegație și eroism istoricul act prin care țara noastră a intrat în epoca de lumină a socialismului. Aportul crucial al comuniștilor, participarea importantă la luptă a gărzilor patriotice și a ostașilor români sînt înfățișate într-o serie impresionantă de lucrări, dintre care se cuvin amintite *Înarmarea deținuților politici* de Constantin Piliuță, *Insurecția de la 23 August 1944* de Gheorghe Labin, pictura omonimă de Eugen Popa, *Pentru puterea poporului, 23 August 1944* de Ion Gheorghiu, *Insurecția armată* de Spiru Chintilă, *Primirea soldaților eliberatori* de Ion Rusu, *Insurgenții* de Dan Hatmanu, *Eliberarea* de Petre Achițenie. Compoziții simbolice și

victorii emblematice, în care eliberarea — conform unei iconografii cu care ne-a obişnuit arta greacă — ia înfăţişarea unei tinere femei, au închinat aceluiaşi eveniment crucial Naum Corcescu, Horia Flămîndu, Grigore Minea, Wilhelm Demeter, Paul Vasilescu, Eugen Popa, Ion Bitzan. *Împărţirea moşiei* de Petru Feier şi *Reforma agrară*, două lucrări cu titlu identic de Gheorghe Ivancenco şi Constantin Andronic, ne vorbesc despre începutul istoricelor prefaceri din agricultura noastră, în timp ce naţionalizarea principalelor mijloace de producţie este tema lucrărilor semnate de Mihai Dianu *(Adevăraţii stăpîni)* şi Vlad Crivăţ *(11 iunie 1948)*. Pentru un pictor al admirabilei exigenţe ca Ciucurencu, *Primul 1 Mai liber* s-a dovedit un subiect pasionant, pe care artistul l-a reluat în nu mai puţin de cinci variante între 1958 şi 1964 în dorinţa unei exprimări cît mai concentrate, mai sintetice. Unui alt moment de seamă ca proclamarea Republicii, i-au consacrat lucrări Vasile Pop-Silaghi, Paul Sima, Mircea Bălău, Ioan Sbîrciu, Virgil Almăşanu, Elena Greculesi.

Aparţinînd istoriei, anii de după 1944 au stat în atenţia artiştilor prin numeroase alte aspecte. Ca întotdeauna, plastica transilvană s-a situat activ în frontul celor care îşi propuneau să reelaboreze o istorie afectivă, prin intermediul imaginilor. Un eveniment cultural de seamă al vremii a fost, în acest sens, Expoziţia „Lupta pentru pace a artiştilor plastici din Cluj". Organizată în 1955, manifestarea ne este cunoscută azi din catalogul tipărit şi din ampla cronică pe care i-a consacrat-o Ştefan Borghida[5]. Alături de cei mai tineri, Aurel Popp îşi exprimă viguros protestul antirăzboinic expunînd *Atacul*. La un deceniu de la încheierea lui, războiul este înfăţişat în aspectele sale distructive, traumatice, hidoase, de Teodor Harşia *(Bombardarea)*, Petru Feier *(În refugiu)*, Anton Lazăr *(Coloană de prizonieri)*, Zoltán Andrássy *(Expulzarea locuitorilor din sat)*, Ladislau Feszt *(Lagărul)*, Petru Balázs *(Reîntoarcerea dureroasă)*. Artiştii îi evocă pe cei care au luptat împotriva barbariei cu arma în mînă (*Partizanul* de Jutta Pallos) şi pe cei ce s-au jertfit (*Ultimul cîntec*

[5] ŞTEFAN BORGHIDA, *Expoziţia „Lupta pentru pace" a artiştilor plastici din Cluj*, în „Arta plastică" 6, 1955, p. 24—35.

de Egon Löwith[6]), celebrează — ca Petre Abrudan — *Eliberarea*, neuitînd să înfiereze crimele fasciştilor, aşa cum face Iosif Bene în *Hoţii* şi mai ales Virgil Fulicea în demascarea viguroasă a *Atrocităţilor de la Ip* comise de horthyşti împotriva populaţiei româneşti.

Treptat şi firesc, viziunea nouă, modernă, cu o reală capacitate de evocare şi de restituire activă a istoriei, înglobează şi epoci mai îndepărtate. Într-o societate a dreptăţii, într-un stat al oamenilor muncii liberi, evocarea luptelor pentru eliberare socială şi naţională s-a dovedit o temă de mare interes. Mijloacele n-au fost de la început proprii, rezolvările au fost numai parţiale şi uneori nesemnificative, ca în cazul lucrărilor *Grup de ţărani la Bobîlna* şi *Budai Nagy Antal* modelate de Andrei Kós în 1955[7] şi aflate — ca să-l comparăm, de pildă, pe artist cu maestrul său — mult sub nivelul lucrărilor consacrate, înainte cu decenii, conducătorilor răscoalei din 1784 de Ladea. Succesele nu vor întîrzia însă nici în acest domeniu, răscoala de la Bobîlna prilejuindu-i, de pildă, lui Ştefan Szönyi în 1959 realizarea unei fresce remarcabile prin forţa şi patosul evocărilor, prin impetuozitatea compoziţiei şi complexitatea axelor mişcării, prin tipologia diversă şi caracteristică a personajelor numeroase şi monumentale. Acelaşi pictor o evocase pe *Ecaterina Varga*, în timp ce Anton Lazăr a reconstituit un episod al răscoalei ţăranilor transilvani în *Gheorghe Doja la Arad* într-o pînză cu patos epic şi cu o singură elaborare şi armonizare a contextului cromatic. Răscoala din

---

[6] Lucrarea face parte dintr-o serie, salutară tematic, cu soluţii de limbaj mai mult decît discutabile, asupra cărora, în 1957, atunci cînd erau propuse, Ion Frunzetti atrăgea atenţia pe îndelete, într-un larg pasaj, în care era analizată următoarea lucrare a lui Löwith din serie, *Eliberaţii*, sancţionată sever, întrucît nu era decît „un soi de *Pietà* caricatural, [în care] obsesia cadavrului devine supărătoare tocmai prin lipsa ei de transfigurare artistică". ION FRUNZETTI, *Două expoziţii ardelene. Expoziţia interregională Cluj*, în „Arta plastică", 2, 1957, p. 17.

[7] De altfel şi peste doi ani, comentînd o altă lucrare inspirată de mişcările revoluţionare ale ţărănimii, Frunzetti scria: „... grupul în gips patinat *Ecaterina Varga*, al lui Kós András are, ca figurină de piedestal ori de vitrină, multă graţie. Dar nu-şi justifică titlul, ce nu se dovedeşte a fi tema reală a lucrării, care nu insuflă nimic revoluţionar: agreabilul şi eroicul sînt noţiuni diferite". ION FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 17.

1514 a inspirat portrete monumentale, Andrei Szobotka, Iosif Fekete, Artur Vetro și Rodica Stanca-Pamfil înfățișîndu-l pe *Gheorghe Doja* în sculptură, iar Ștefan Szönyi în pictură, precum și alte compoziți de amplă respirație, cum este *Gheorghe Doja în fața cetății Timișoara* de Mihai Boitor. Un număr însemnat de sculptori, pictori și graficieni au închinat, apoi, lucrări de relevabilă calitate celei mai mari răscoale din istoria românilor, în fruntea căreia s-au aflat, în 1784, Horea, Cloșca și Crișan. După ce în 1937 realizase — în colaborare cu arhitectul Octavian Mihălțeanu — impresionantul *Monument Horea, Cloșca și Crișan* din Alba Iulia, în 1958 Iosif Fekete creează o statuie înfățișîndu-l pe *Horea*. În cadrul reluării temei care l-a atras toată viața, Ladea realizează în 1964 excepționalul bust al lui *Horea,* dezvelit în Cluj, care rămîne, nu încape îndoială, unul dintre împlinirile de vîrf al sculpturii noastre dintotdeauna. Anton Lazăr, Petru Abrudan, Petru Feier, Ion Vlasiu, Marius Cilievici, Margareta F. Pleșca au compus simboluri ale forței maselor de țărani angajați în luptă, în timp ce alți autori s-au concentrat asupra incifrării propriilor idei și sentimente în modalitatea însăși de restituire a chipului neînfricaților conducători. Astfel, în *Martirii,* Liviu Florean „urmărește realizarea unui simbol, sugerarea unei idei dominante: fermitatea, noblețea sacrificiului, înțelepciunea. Sînt imagini-sinteze ale unei lirici patriotice, evidențiind metaforic o tensiune lăuntrică, sau altădată tumultul frămîntărilor sociale"[8]. O reușită este portretul monumental *Horea,* pictat de François Pamfil în 1966, în care hieratismul, de bună moștenire bizantină, se îmbină cu preferința modernă pentru stilizare și esențializare, pentru caracterizarea personajului prin cîteva elemente: lumina mistuitoare a ochilor, dîrzenia și, undeva, detașarea de lume, exprimată de figura interiorizată și de gestul mîinii, gama caldă de brunuri și ocruri aflîndu-se în acord cu compoziția lucrării. Chipul marilor conducători ai răscoalei este evocat în sculptură de Eugen Gocan *(Cloșca),* Ștefan Gergely și Margareta F. Pleșca *(Horea, Cloșca și Crișan)* și mai ales în ansamblul — cunoscut din cîteva reluări — prezentat de Mircea Spătaru sub

---

[8] MARIN MIHALACHE, *op. cit.*, p. 416.

titlul *Horea, Cloşca şi Crişan — martirii*, remarcabil prin demnitatea ţinutei artistice, prin modul fericit de a adecva temei mijloacele şi prin calitatea excepţională a execuţiei. Lucrarea este compusă din trei busturi, crescute parcă din materia perenă a trei coloane, înfăţişîndu-i pe martiri în ipostaza lor dublă de personalităţi umane cu o puternică şi tragică individualitate, în aceeaşi vreme vizionari şi telurici, oameni ai faptelor dar şi ai existenţei spirituale, precum şi în ipostaza de personaje de mitologie naţională, pe care sacrificiul vieţii şi cumplita trecere în moarte i-a aureolat şi i-a nemurit ca pe nişte sfinţi. Alăturate, busturile-coloană alcătuiesc un ansamblu de mare şi expresivă forţă dramatică. Totul este o urcare cu rost a formei, din pămînt parcă, spre lumină. Şi totul — volumul, suprafaţa, lumina, umbra, freamătul de viaţă lăuntrică — năzuieşte, în această ascensiune, înspre limpezime, atît în privinţa onestei folosiri a unor mijloace devenite de mult reprezentative, cît şi în ceea ce priveşte sensul moral al vieţii acestor oameni ai pămîntului şi ai istoriei ţării.

Jertfa de sînge a celor 11.000 de ţărani ucişi în timpul răscoalei din 1907 a fost una dintre temele cele mai frecvent abordate de artiştii tuturor generaţiilor, în toate genurile artelor plastice. Numărul lucrărilor create pe această temă a fost atît de mare, încît numai la Expoziţia „1907" organizată în Capitală cu ocazia semicentenarului răscoalei, au putut fi selectate 225 de lucrări[9], altele fiind, evident, elaborate de atunci. Consemnînd numai cîteva reuşite de seamă, pot fi amintite aici desenele lui Corneliu Baba, picturile *Epilogul răscoalelor* de Alexandru Ciucurencu, *1907 — Fără adăpost* de Victor Mihăilescu-Craiu, *1907* de Rudolf Schweitzer-Cumpăna, *Bocet pentru cei ucişi în 1907* de Virgil Almăşanu, *Din ciclul 1907* de Constantin Piliuţă, iar în domeniul sculpturii marile monumente de la Buzău şi Bucureşti, realizate de Corneliu Medrea şi, respectiv, Naum Corcescu, primul în marmoră (1958), comunicîndu-şi mesajul prin intermediul unei vi-

---

[9] GHEORGHE COSMA, *Arta contemporană*, în „Arta", XXI, 5—6/1974, p. 16, nota 9. Pe genuri, cele 225 de lucrări din expoziţie includeau 36 de sculptori, 65 de picturi şi 124 de creaţii în domeniul graficii.

ziuni și a unor forme deduse conform legilor statuare clasice, al doilea, în bronz (1978) încifrînd protestul în gestul amenințător al țăranului încremenit — cu pumnul ridicat — lîngă corpul prăbușit al celui înlănțuit și ucis.

Libertatea și independența de azi a țării este consecința, rodul, încununarea luptelor seculare ale strămoșilor. Salutînd înfăptuirile prezentului, plasticienii tuturor generațiilor și-au făcut o datorie de onoare din a omagia evenimentele, faptele de arme și marile personalități ale trecutului. Din nou, alăturate imaginar, lucrările — în felurite genuri — fac mai mult decît să ilustreze istoria, o restituie afectiv și o traduc ideatic într-un limbaj limpede și convingător. Dragostea de glie și vitejia strămoșilor daci în epoca marilor regi Burebista și Decebal și-au găsit reflectarea în lucrări semnate de Ion Jalea, autor al impunătoarei statui ecvestre *Decebal* de la Deva, Ion Vlasiu, Octav Grigorescu, Paul Sima, Liviu Florean, Traian Brădean, Eugen Gocan, Radu Aftenie, Decebal Nițulescu, Eugen Tăutu. Chipurile unor domni care au apărat vitejește pămîntul țării apar în numeroase lucrări, dintre care pot fi amintite excepționalul proiect pentru *Monumentul lui Gelu* de Gheza Vida, *Basarab I Intemeietorul* de Neculai Păduraru, *Vlaicu Vodă* de Constantin Foamete la Curtea de Argeș, *Mircea cel Bătrîn* în monumentele lui Ion Jalea de la Tulcea și Ion Irimescu de la Rîmnicu Vîlcea, *Mihai Viteazul* în monumentele lui Oscar Han la Alba Iulia și Marius Butunoiu la Cluj, și, mai ales, în moderna viziune a monumentului înălțat de Victor Gaga la Guruslău și a proiectelor de monument, în mai multe variante, elaborate de Mircea Spătaru și de Paul Vasilescu, ca și în elaborările picturale — prezentînd o mai mare varietate a viziunilor și a stilurilor — semnate de Lucia Piso-Ladea, Virgil Almășanu, Brăduț Covaliu, Eugen Tăutu, Zamfir Dumitrescu, Dan Bimbea, Mircea Baciu, Constantin Piliuță, Csaba Zemlényi, Andrei Șchiopu etc., *Ioan Vodă cel Viteaz la Cahul* de Gheorghe Labin, *Ștefan cel Mare* în monumentele ecvestre realizate de Iftimie Bîrleanu și Mircea Ștefănescu, în basorelieful *Omagiu lui Ștefan cel Mare* de Gheorghe Adoc și în tabloul *Ștefan cel Mare la Podul Înalt* de Ștefan Constantinescu, *Iancu de Hunedoara* de Doru Rotaru, *Baba lui Novac* și *Constantin Brâncoveanu* de Virgil Fulicea, *Con-*

stantin Brâncoveanu de Oscar Han și picturile omonime de Constantin Nițescu, Octav Grigorescu și Rodica Lazăr, *Dimitrie Cantemir* de Ion Irimescu, Mircea Spătaru, Ion Stendl, Nicolae Vasilescu, Ion Mitrea, Petru Măluțan, Eugen Gocan.

Un moment de mare însemnătate din istoria patriei ca revoluția din 1848 a inspirat de asemenea o suită impresionantă de lucrări, de la memorabilele portrete ale lui *Bălcescu* de Anghel și Ladea și de la cele două variante ale *Portretului lui Bălcescu* de Lucian Grigorescu și ale compoziției *Ana Ipătescu* de Ciucurencu pînă la *Revoluționarii Moldovei — pașoptiștii de la Mînjina* și *In tabăra de la Cîmpeni* de Brăduț Covaliu, la *Moții Iancului* de Traian Brădean, la *Revoluționarii pașoptiști* de Virgil Almășanu, la *Pelaghia Roșu în luptele de la Fîntînele* de Petre Abrudan, la *Grup de revoluționari* de Georgeta Năpăruș, la *Revoluția de la 1848* de Ion Nicodim, precum și la portretele expresive și de inspirată diversitate *Simion Bărnuțiu* de Ladea, *Nicolae Bălcescu* și *Alexandru Papiu Ilarian* de Ion Pacea, *Avram Iancu* de C. Dinu Ilea și de Corneliu Brudașcu, *Stephan Ludwig Roth* de Schachl Waldemar, *Axente Sever* de Alexandra Crișan, *Simion Bărnuțiu* de Lucia Piso-Ladea și de Gheorghe Pătrașcu și *Axente Sever* de Semproniu Iclozan.

Larga cultivare a sculpturii monumentale de inspirație istorică — posibilă datorită sprijinului constant și generos al statului socialist — a avut și meritul de a produce în tradiția recentă a plasticii noastre o necesară, spectaculoasă și salutară împrospătare, revigorare și modernizare a mijloacelor exprimării. Recapitulînd „cele patru mari neajunsuri ale viziunii monumentale tradiționale (viziunea solemnă, exterioară, comportînd distanță și lipsă de dinamism genetic)“[10], Theodor Enescu demonstrează, cu eleganță și precizie, că de la Anghel — și, am adăuga noi, de la Ladea (ca în cazul lui Spătaru) — pornește „o tradiție a purității expresive, în spiritul căreia generațiile mai noi aduceau, ca Mircea Spătaru, în *Horea*, prezent în expoziție, sau în mai sus amintitul *Bălcescu*, un ton personal și un patos al tensiunii lăuntrice a formelor, o finețe a aluziilor și a nuanțelor ascetice, sau, ca Paul

---

[10] THEODOR ENESCU, *op. cit.*, p. 36.

Vasilescu, neașteptate soluții de ingenuitate, *Mircea cel Bătrîn* al său fiind, în acest sens de o mare complexitate expresivă ..."[11]. La Mircea Spătaru, virtuți compoziționale și de monumentalitate pot fi descifrate și în proiectele de dimensiuni mai mici. Astfel, o mică statuie ecvestră, frumos echilibrată și proporționată, cu subtile dar hotărîte ritmuri ale formelor, cu o succesiune a plinurilor și golurilor în măsură să transmită convingător elanul unei mișcări patetice și vibrante, ne restituie într-o viziune originală imaginea oarecum neobișnuită a unui *Mihai Viteazul* înveșmîntat în straiele omului din popor, dar acuzînd o demnitate eroică, de stăpîn și domn luminat, pe deplin conștient de sensul tragic al destinului său. Se cuvine insistat și asupra maiestuoasei siluete a statuii lui *Nicolae Bălcescu*, cunoscută în cîteva variante, în care sinteza rațională a suprafețelor subliniază ordinea elementelor de volum — asociate conform unei tulburătoare unități interne — într-o lucrare de pregnanță heraldică, pe care gestul mîinii o face vie și nobilă și care se constituie ca un suport extraordinar pentru chipul alungit și tragic al revoluționarului vizionar. Dimensiunile sînt ale unei statui cu adevărat monumentale, dar suprafețele își trăiesc emotiv existența în spațiu cu egală intensitate, fiindcă artistul a știut să selecteze și să dozeze elementele de volum, iar atunci cînd acestea lipseau, să le inventeze.

Afirmația lui Theodor Enescu — reluată și de alți comentatori[12] — conform căreia meritul principal în regenerarea viziunii monumentale a sculpturii românești contemporane îi revine lui George Apostu nu se referă, desigur, la artiști care își făuriseră de decenii stiluri și viziuni originale, în spiritul cărora au făcut, în anii noștri, importante monumente, cum sînt *Mihail Eminescu*

---

[11] THEODOR ENESCU, *op. cit.*, p. 37.

[12] GHEORGHE COSMA, *op. cit.*, p. 32, afirmă astfel — pe urmele lui Theodor Enescu: „Cultivarea cioplirii directe [de către George Apostu] regenerează simțul monumentalului, influențînd chiar și sculptura modelajului, ca de pildă la Constantin Popovici, Paul Vasilescu sau Mircea Spătaru, excelenți reprezentanți ai noii generații, care au un rol însemnat în revitalizarea concepției monumentale, opuse viziunii solemne, exterioare, a unor lucrări din trecut, rămase convenționale prin inconsistența și eclectismului lor".

de Anghel, *Ion Creangă* de Ion Vlasiu, *Dr. Petru Groza* de Ladea. Fapt relevabil, exprimarea firească și monumentalitatea organică, refuzul programatic al prozei academice și încărcarea de tensiune autentică a gesturilor au fost urmărite și în realizarea marilor monumente, ridicate în diverse orașe pentru a cinsti memoria ostașilor români căzuți în ultimul război, cum sînt *Monumentul eroilor patriei*, înălțat în fața Academiei Militare din Capitală de Marius Butunoiu, Zoe Băicoianu, Tene Ionescu și Ion Dămănceanu, *Monumentul ostașului român* din Baia Mare de Andrei Ostap, *Monumentul victoriei* din Constanța de Boris Caragea, *Monumentul eroilor de la Păuliș* de Emil Vitroel și Ionel Munteanu, precum și *Monumentul gărzilor patriotice* din Drobeta-Turnu Severin de Iulia Oniță. În cadrul acestui gen de lucrări, un loc aparte, de bine meritat prestigiu, este ocupat de opera lui Gheza Vida. „Așa cum — afirmă Mircea Grozdea — în 1936 Brâncuși a imaginat proiectul de monument Spiru Haret sub forma unei fîntîni, simbol al școlii la care vin să se adape generațiile tinere (viziune pe care n-a reușit însă s-o impună), există astăzi monumentaliști care optează pentru forme sobre, însă de puternic efect vizual și în spiritul epocii noastre, pentru a înlocui figurile în redingote sau în uniforme adeseori desuete, în care ni se înfățișează uneori personalități istorice sau culturale. Exemplul monumentului de la Carei (autori: Gheza Vida și arh. Anton Dîmboianu) reprezintă în sensul acestei evoluții o certă izbîndă“[13]. I se adaugă, închegat cu aceeași profundă și originală cunoaștere a legilor plasticii *Monumentul martirilor de la Moisei*. Epurat de orice element inutil, limbajul este esențial și de inegalabilă eficiență. Totemice, cioplite în planuri mari, cu o forță expresivă și o esențialitate tipologică de idoli primitivi, concentrînd în fiecare unitate de volum tensiunea și energia spirituală a unui simbol peren, ce se lasă descifrat fără dificultate, formele viguroase dăltuite de Vida au demnitate plastică, o capacitate de dominare a spațiului și o aură mitologică înscrise cu evidență celor mai bune tradiții ale artei și culturii populare multiseculare din

---

[13] MIRCEA GROZDEA, *Arta monumentală în România socialistă*, Editura Meridiane, București, 1974, p. 9.

Maramureş. O separare tranşantă de contigent şi o rupere de formulele tradiţionale, o memorabilă originalitate a soluţiilor şi o libertate a expresiei sînt, în acelaşi timp, caracteristice altor monumente publice recente, cu un manifest conţinut istoric, printre care se impun *Legenda meşterului Manole* din Piteşti şi *Stejarul din Borzeşti* din Oraşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, lucrări cioplite în piatră de Ovidiu Maitec şi, respectiv, Paul Vasilescu, *Electrificarea* în metal de la Hidrocentrala de pe Argeş de Constantin Popovici, *Victoria* în ceramică de la Costineşti şi *Avîntul* în oţel de la Oradea de Costel Badea şi, respectiv, Rodica Stanca-Pamfil.

Marile aniversări, în cadrul cărora poporul nostru îşi cinsteşte eroii, s-au constituit, în anii din urmă, în prilejuri tradiţionale de evocare a trecutului cu mijloace aflate în continuă şi salutară evoluţie. Lucrările cele mai bune pot fi văzute în cadrul saloanelor bucureştene şi la expoziţiile judeţene. Centenarul Independenţei de stat a fost un astfel de moment. Dacă ar fi să ne referim numai la Cluj, cîteva dintre cele mai bune lucrări ale expoziţiei judeţene din 1977 au fost consacrate momentelor de luptă glorioasă şi marilor personalităţi ale istoriei naţionale. Astfel, un *Moment dramatic* de luptă era reconstituit cu forţă epică de către Mircea Vremir. Apelînd la juxtapuneri pline de sens şi la o rostire limpede, curgătoare, în *Compoziţie istorică* Maria Margareta Nemeş creia o imagine emblematică a adîncilor legături ce s-au stabilit în timp între luptele lui Mircea cel Bătrîn, Mihai Viteazul şi Nicolae Bălcescu şi între acţiunile revoluţionare ale comuniştilor. Evenimentele de acum un veac au inspirat penelurile lui Anton Lazăr şi C. Dinu Ilea, într-o dinamică şi demnă evocare a cavaleriei române înaintînd, pe cai albi, sub tricolorul izbînzii *(Şarja roşiorilor)* şi, respectiv, într-o scenă de încleştare, redată cu mijloace esenţiale, sintetice, într-un veşmînt cromatic inspirat de tradiţiile artei noastre populare *(1877)*. La scurtă vreme, tot la Cluj, pictura ca evocare a istoriei, dar componentă activă a acesteia, a fost ideea care a stat la baza unei remarcabile expoziţii de grup, deschisă de pictorii Mircea Baciu, Nicolae Maniu, Florin Maxa, Corneliu Popovici şi Ion Sbîrciu. Cu rigoarea şi obiectivarea caracteristice artei

sale recente, Florin Maxa, în *1877 — Chemarea,* crea un simbol pregnant al viitoarei porniri la acţiune, anunţată de cei doi gornişti. În *1877 — Desfăşurarea,* Corneliu Popovici înscria, în patru panouri alăturate, scene ale aceluiaşi moment de luptă, transpus aproape exclusiv în culori primare, chipurile luptătorilor reproducînd insistent o tipologie unică, partea stîngă a lucrării fiind dominată — pe alb — de un curcubeu trecînd în tricolor. Drapelul tricolor domina emblematic, triumfător şi compoziţiile lui Ioan Sbîrciu şi Mircea Baciu. Cel dintîi, în *1877 — Secvenţe document,* sub un cer albastru, redă o ştiută scenă de luptă, construită cu pregnanţă grafică, amintind-o pe aceea a imaginilor de epocă, şi înveşmîntată într-un galben, care este acela al holdelor. Cel de al doilea, în *1877 — Secvenţe simbol,* izolează dintr-o dramatică scenă de bătălie — întrezărită în fundal — chipul înflăcărat ai unui erou anonim. La rîndul său, Nicolae Maniu, în *1877 — Rememorînd istoria,* pe negrul compact al pînzei (înnobilat de prezenţa alburilor şi griurilor duioase şi catifelate), proiectează, ca pe un ecran, o scenă de luptă de cavalerie, sub care sînt dispuse portrete de luptători, interiorizaţi şi reflexivi, avînd înţelegerea şi responsabilitatea momentului trăit. În acelaşi context al sărbătorilor prilejuite de centenarul Independenţei, la Giurgiu a fost inaugurat Muzeul luptei pentru independenţă a poporului român, în faţa căruia, pe o alee, au fost amplasate busturi ale eroilor de la 1877—1878 executate în bronz de Edith Orlowsky, Boris Caragea, Dumitru Pasima, Veturia Ilica, Ştefan Gergely, Emil Ruşi, Justin Năstase, Teodor Ionescu, Ion Condiescu, Constantin Popovici, Jana Gertler, Florica Hocing, Mihai Coşan, Ion Olteanu, Horia Flămîndu, Anton Eberwein, Octavian Olariu, Teodor Kiţulescu, Vasile Gorduz, Ada Geo, Cristea Grosu, Doru Popovici, Elena Avramescu. În contextul acestor manifestări, cea mai de seamă realizare, o reprezintă *Monumentul Victoriei* de Gabriela Manole Adoc şi Gheorghe Adoc, inaugurat la Iaşi în prezenţa tovarăşului Nicolae Ceauşescu. În realizarea reliefurilor de la baza monumentului, Marina Preutu consideră că: „Gheorghe Adoc a ştiut să aleagă, din multitudinea de evenimente pe care faptele războiului de independenţă le poate oferi cercetătorului, scene cu valoare simbolică ce sînt inves-

tite, în transpunerea sa, cu acea simplitate, forță și unitate — apanaje esențiale ale unui ideal clasic". Deosebit de sugestivă și de inspirată, figura centrală, elaborată de Gabriela Manole Adoc, „ilustrează metamorfoza figurii în semn, transpunerea semnului în prezență. Ca în marea tradiție antropomorfă a civilizațiilor antice corpul uman reprezintă un mijloc de expresie totală. Silueta zveltă a acestei țărănci într-o mișcare de ușoară înaintare, este axată vertical. Mijloacele compoziționale — liniile de forță ale volumelor dispuse oblic, reliefarea, luminarea, detalierea lor — accentuează impresia de mișcare, de detentă (...). Echilibrul, delimitarea în spațiu a maselor sculpturale, șlefuirea lor conferă acestei figuri un sens de energie pozitivă care o apropie de semnificațiile armonice ale arhitecturii"[14].

Un loc de seamă își găsesc în plastica românească contemporană înfăptuirile istorice ale prezentului, îndeosebi acelea din ultimul deceniu și jumătate. Pentru rolul pe care îl are în conducerea partidului și statului nostru, în înaintarea României socialiste pe calea independenței și prosperității, pentru imensul prestigiu internațional și pentru dragostea cu care îl înconjoară întregul nostru popor, chipul tovarășului Nicolae Ceaușescu a fost adeseori evocat în sculptura, pictura și grafica românească contemporană, în imagini inspirate și caracteristice, în lucrări valoroase și emoționante cum sînt busturile în bronz *Portretul tovarășului Nicolae Ceaușescu* de Ion Irimescu și *Președintele țării* de Ion Jalea și busturile în marmoră semnate de Marius Butunoiu și Martin Izsák în domeniul sculpturii, compozițiile *Vizită de lucru* de Corneliu Brudașcu, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu și tineretul* de François Pamfil, *Vizita de lucru pe șantierul tineretului* de Virgil Mihăescu, *Portretul tovarășului Nicolae Ceaușescu* de Eugen Palade, *Potretul președintelui Nicolae Ceaușescu* de Corneliu Brudașcu și *Omagiile* cu chipul secretarului general semnate de Constantin Piliuță, Sabin Bălașa și Nicolae Constantin în domeniul picturii, *Partidul, Ceaușescu, România!* de Constantin Pohrib, potretul în tuș de Paul Erdös, lucrarea în creion și tempera

[14] MARINA PREUTU, *Iași: Monumentul Independenței*, în „Arta", nr. 6, 1980, p. 3.

Nicolae Ceaușescu, președintele Republicii Socialiste România de Eugen Palade în domeniul graficii, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu și tineretul* de Cornelia Ionescu Drăgușin și *Omagiile* simbolice cu portretul președintelui țării realizate de Ileana Balotă, Theodora Moisescu Stendl și Gheorghe Spiridon în domeniul tapiseriei. Se mai cuvin amintite aici bustul *Academician doctor inginer Elena Ceaușescu*, modelat de Oscar Han, și *Portretele tovarășei Elena Ceaușescu*, elaborate, în viziuni caracteristice, de Traian Brădean, Sabin Bălașa și Zamfir Dumitrescu, în redactări picturale, de inconfundabilă individualitate a interpretării și a discursului plastic.

SIX DECADES OF MILITANT ROMANIAN FINE ARTS
(SUMMARY)

Situated at the intersection of the great European cultural areas, the Romanian Principalities introduced, since the very beginning of the Middle Ages, certain vigorous, distinct elements into the circuit of European culture. These elements of a particular phisiognomy belonged to a local civilisation that knew how to fight for its continuity and maintain it unbroken throughout the centuries. From the early years of the Middle Ages, a cultural life (which included the fine arts) developed here under the patronage and with the substantial material help of the Greek Orthodox Church. The Romanian nation — christianized through a peaceful, gradual process, long before its neighbours settled in Europe — made a name for itself in the history of European culture by forging, throughout medieval times, art forms of unmistakable originality. At the beginning, by using a building technique already known in Vitruvius's time, our ancestors raised most of their religious buildings from wood, the material that they also used to build their houses and household annexes. During the transition to another type of architecture, based on more durable materials, the wood-building tradition imposed the architectural type of the one-room church, preserved until modern times in all the territoires inhabited by Romanians. In Transylvania, the evolution of this architectonic form went hand in hand with the Romanians' unrelenting struggle to defend their rights against Hungarian expansion and against a frenzied Catholic proselytism. As this struggle went on and on for centuries, the preference shown by Romanians, until the closing years of the Middle Ages, for the one-room church as an architectural type derived directly from the wood-building tradition should undoubtedly be regarded as an echo of the struggle to impose a principle or a cause.

Ever since the foundation of the Romanian feudal states, their cultural and artistic life strongly asserted its militant

character, under specific circumstances brought about by the rapid, menacing expansion of the Ottoman Empire. The fall of Constantinople, followed by the gradual disintegration of all the Christian states south of the Danube, made of the Romanian countries, alongside with Russia, the only defenders of the Christian Orthodox cultural and artistic values. In both Wallachia and Moldavia, the princes saw in the support they gave to the cultural and artistic activities promoted by the unified church of the country a good way of consolidating their authority and of strengthening the internal order. The most outstanding personalities of our history were quick to understand that the defence of Christian culture was a very efficient weapon in their fight against the Turkish expasion. Consequently, from the 14th. to the 18th. centuries, the Orthodox settlements south of the Danube and in the East constantly benefited — as cultural centers — from the aid of Romanian princes and boyars. So numerous and valuable were the Romanian donations that in a work about Mount Athos, printed in Petersburg in 1892, P. Uspenski could remark that "no other nation of true believers has ever done Mount Athos so much good as the Romanians". In the Athos region alone, the monasteries of Rossikon, St. Pantelimon, Philateou, Cutlumus, Dionisiu, Xeropotam, Ivir, Chiladar, Pantocrator, St. Paul, Lavra, Vatoped, Zografu, Castelmunit, Gregoriu and others received generous Romanian subsidies. Considerable sums were also sent to Thessaly, Macedonia and Bulgaria, to Constantinople, Jerusalem and Mount Sinai. In some of these churches built with Romanian money one can easily identify the defining traits of Moldavian and Wallachian architecture which, being the fruit of local innovations and local developments, are, as a rule, hard to find beyond the boundaries of the two states. This is a clear poof of the fact that the Romanian princes used to send abroad not only sums of money, but master-builders as well. The process has a significance of its own: though a borrower of Byzantine art forms, Moldavian and Wallachian art proved its power, viability and authenticity by devising new architectural types, by promoting new technical solutions and by developing a highly original plastic language. This new artistic discourse, these new forms — contributed by anonymous master-builders in the two countries — could express, with dignified stateliness, the political and cultural program of the Romanian princes who were at the outposts of the fight for the defence of Europe and European civilisation.

The militancy of older Romanian art can be found, in its very noticeable aspects, in Transylvania. As all the cultural and artistic actions of the Roumanians living there were brutally limited, the fight for continuity in the field of the arts became a spiritual desideratum of the utmost importance and a fundamental way of ensuring the perpetuation of old traditions. Powerful and as yet undefeated in the small "countries" founded by their forefathers and ruled in accordance with ancient customs, the Romanians ignored the restrictive laws and kept on building in stone in the Haţeg County, the Maramureş, and the Western Mountains. Along with the well-known typology derived from wooden architecture, in certain special cases — as are those of Densuş and Gurasada in the 13th. century — the design and structure of the churches very clearly reflect the will to belong to the Orthodox culture and spirituality. Later on, the hardening of foreign rule made it more and more difficult for Romanians to carry through viable projects in this domain. But the hard life of the oppressed Romanian people of Transylvania, as well as their desire to fight in order to keep their spiritual continuity unbroken, became well-known to the most enlightened Romanian princes beyond the mountains. These rulers — at least from the 15th. century onward — put the art of their time, in a programatic way, in the service of a unified spiritual life of the Romanians everywhere. Stephen the Great's name, for instance, in often remembered for his setting up of the Romanian churches of Feleac and Vad, important medieval centres of the Transylvanian Romanians' religious, cultural and artistic life. The building of other important Transylvanian places of worship was financed by Vlad Călugărul (the Monk), Neagoe Basarab, Petru Cercel, Michael the Brave, Matei Basarab, Gavril Movilă, Constantin Brâncoveanu, Grigore Ghica, Constantin Mavrocordat.

The *engagé* character of Romanian medieval art — in the sense that it was meant to illustrate the progressive ideas of the epoch and to support the high-aiming policies of the most important princes —, as well as its positive, complex orientation, is also revealed by a multitude of other aspects. Thus, for example, a close examination of old Romanian paintings will show that the artists incorporated in them an astounding number of realistic elements of the utmost significance. A group of such works contains realistic data transposed directly, without any mediation, as is the case of votive portraits, from those of *voïevodes* in somptuous robes to the ones portraying the small

local gentry of Ribiţa and Crîscior, in the Western Mountains, donning peasant costumes. In Voroneţ's *Last Supper* fresco David is shown playing the kobsa (a local kind of guitar) and Suceviţa's *Exodus* is in fact but a savory illustration of the Romanian saying that people forced to pull up stakes will take even "their dog and piglet" along. Another category of such works consists of allegorical compositions which testify to the Christian world's fight against the Crescent. The most spectacular of these is, undoubtedly, to be found at Vatra Moldoviţei, in an illustration of the *Acathyst Hymn* — created in order to celebrate the would — be miracle through which, in 626 A.D., the Virgin Mary saved Constantinople from a Persian siege — which is, in point of fact, a variant of the *Siege of Constantinople* wherein, instead of that city, we are shown the Moldavian prince's seat, defended by archers in local peasant dress, while the Persian besiegers are replaced by Turks handling enormous cannons. This evocation of Mary's intercession through the means of fine arts is very significant, considering that the picture was composed during the regin of Petru Rareş, an outstanding figure in the anti-Ottoman struggle. This prince was also confronted with various domestic difficulties, of which the most important was his status as Stephen the Great's illegitimate son. Worked out during his regin, the impressive iconographic program that aimed to cover with mural paintings the exteriors of the monasteries of Bucovina was conceived in such a way as to be at the same time an irrefutable proof of Rareş's right to the throne. Complex representations of celestial hierarchies (immutable and in all respects analogous to the earthly hierarchies of the feudal society of the time) were intended to justify his ascent to the crown. Just as Mary's genealogical tree did not omit, from among her ancestors, Thucydides, Socrates, Plato, Aristotle, Pythagoras, Homer and Plutarch, the illustrious figures of Moldavian history could not be left out from the prince's pedigree. At a time when, all over Europe, reading and writing were the prerogatives of a selected few and when the painted image was therefore the most far-reaching means of conveying ideas and precepts, the frescoes of the reign of Petru Rareş were unquestionably ideological in their content and function.

In the eighteenth century together with the expansion of the popular character of Romanian painting and the growth in the number of elements of social criticism, accompanied by a corresponding dilution of the religious content, a characteristic

feature of Romanian art was an increase in the number of contacts with Western art, which became the main provider of suggestions, ideas and solutions of renewal. Transylvania's role in fostering and maturing varied and original talents became forcefully obvious now. This was the birthplace of Efrem Micu, a Romanian painter who studied abroad, in Vienna, where we find him enrolled in the *Akademie der bildenden Kunste*, in 1777, and where he painted the altarpiece for the St. Barbara church. Ioan Constande was also born there. He authored engravings representing Horia, Cloşa, Avram Iancu and Bărnuţiu and advocated the setting-up of Romanian art schools, which could facilitate the development of new stylistic visions and art trends in Romanian culture .

To actively support the cause of national unity, of the social and national emancipation of the Romanian people, the painters of the first decades of the 19th. century did their utmost to evoke — sometimes with slender and rather inadequate means, but always passionately — the glorious moments and figures in our national history, which could be taken as models worth imitating by contemporaries, in their ever more enthusiastic commitment to the cause of liberty. Ioan D. Negulici, Constantin Daniel Rosenthal and Barbu Iscovescu are early examples, in Romanian culture, of the citizen-artist who becomes an active, direct participant in the most important, most dramatic social actions of the time. As for artistic production itself, the names of the citizen-artists of the 1848 Revolution will remain for ever in the history of Romanian culture for the warmth with which they painted portraits of revolutionists such as Bălcescu or Avram Iancu, or created emblematic images, of enflaming, mobilizing power, as are C. D. Rosenthal's famous canvases, ***Romania Breaking Her Chains in the Field of Liberty*** and ***Revolutionary Romania***.

In the years following the 1848 Revolution, Romanian artists, constantly preoccupied by political realities and national aspirations, dedicated their creative efforts to the struggle for national unity. In the very heat of this struggle, George Tattarescu painted and exhibited his composition *The Union of the Principalities*, and Theodor Aman, at that time a Paris student, sent home his painting with the same title (representing Moldavia and Wallachia holding hands in sisterly fashion) and the *Round-Dance of the Union at Craiova*.

The victorious war that brought about Romania's independence as a free state was still another opportunity for our artists to prove their patriotic feelings, their desire and ability to immortalize — with the specific tools of their trade — this outstanding moment in their nation's history. As soon as the first Romanian troops went into action, four painters — Nicolae Grigorescu, Carol Popp de Szathmary, Sava Henţia and George Demetrescu Mirea — were attached to the Army General Headquarters. Their mission was to record with great fidelity all the important moments in the war, to sketch on paper battlefield details, but especially to draw the faces of the combatants, the hastily done but all the more real, all the more lifelike portraits of those who unhesitatingly gave up their lives to defend the land of their fathers. Scores of such sketces drawn on the battlefield were later used in the composition of great canvases, such as *Along the Rahova Valley* and *The Smârdan Charge* by Nicolae Grigorescu, paintings of tremendous evocative power and of a remarkable realism resulting from the careful rigorous selection of the most typically suggestive elements.

Neither the Union, nor the winning of Romania's state independence did anything to improve the living condition of the masses, and this determined the emergence of a new batch of subjects in Romanian fine arts at the end of the 19th century. The first oil-paintings and engravings to portray working people were done at the turn of the century by Ion Zaicu, Ştefan Luchian, Nicolae Vermont, Artur Verona, Jean Al. Steriadi, Iosif Iser, Ion Jalea, Octav Băncilă. This last artist holds an important position in the history of modern Romanian painting for the energy, self-abnegation and originality with which he put down on canvas scenes of great dramatic force and of convincing symbolic power inspired by the 1907 peasant uprising. The images created by this great militant artist may be considered a kind of concentrated historical record of that tragic moment in the peasants' unrelenting struggle for social justice. By contributing virulent satirical drawings to the periodicals of the time, most Romanian artists grieved over the thousands of senseless, unjust deaths and mercilessly unmasked the attitude of the ruling classes, as we can see in the works of B'Arg (Ion Bărbulescu), Iosif Iser, Nicolae Mantu, Ary Murnu, Francisc Şirato.

Romania's military involvement in the First World War — at the conclusion of which the century-old dream of our people was to become true through the proclamation of Greater Romania at Alba Iulia —, the resounding bravery of Romanian soldiers, who gallantly withstood the enemy at Mărăşti, Mărăşeşti and Oituz, the immense sacrifices of the masses, of the whole nation, constituted a noble, dramatic source of inspiration for a great number of Romanian artists of the first rank. The experiment undertaken during the War of Independence was now repeated on a larger scale with more numerous participants; the Third Adjutants' Section was organized at the General Headquarters, to which artists were appointed in order to accompany the troops and create sculptures, paintings and graphics inspired from various aspects of our military effort, which could afterwards become important exhibits in a national museum. These works were displayed for the first time at the General Headquarters exhibiton of Iaşi, in 1918, and at the exhibition of the "Romanian Arts Society". Among the participants were Ştefan Luchian, Ion Theodorescu-Sion, Traian Cornescu, Camil Ressu, Nicolae Dărăscu, Gheorghe Ionescu-Doru, Ştefan Dimitrescu, Alexis Macedonsky, Nicolae Tonitza, Oscar Han. After the war, a series of memorials were raised in memory of those who had fallen on the battlefields: The Memorial to the *French Soldiers Fallen on Romanian Soil*, and the *Infantrymen's Memorial to the Romanian Soldiers Dead in German Captivity*, in the Lorraine; the Memorial to the *Romanian Soldiers Fallen in Austria* by Ion Jalea and the *Railwaymen's Memorial* by Ion Jalea and Corneliu Medrea; the *Flyers' Monument* by Iosif Fekete and the *Memorial to the Cavalry Heroes* (in Iaşi), by I. Dumitriu-Bârlad; Ecaterina Teodoroiu's statue in Tîrgu Jiu, by Miliţa Petraşcu; the *Memorial to the Mărăşti Victory* by Oscar Han. Later on, between 1936 and 1938, Constantin Brancusi dedicated to the Romanian heroes of the 1916—1918 war "the most important monument of contemporary art", as the Italian critic Mario de Micheli labeled the sculptural complex of Tîrgu Jiu formed of the *Table of Silence*, the *Mall of the Chairs*, the *Gate of the Kiss*, and the *Column of Unending Gratitude*, or the *Column of Infinity*.

The same painters who signed works inspired by the war also meditated on other significant and often dramatic aspects of reality, trying to render them in their other paintings. Their

work — made known by the leftist press in the period between the wars — reflected the crisis of the Romanian society of that time, the worsening of social contradictions and the growing radicalism of the working class movement.

In the concert of inter-war militant Romanian art, Transylvania's voice resounded, as usual, with clear, distinct force. Transylvanian artists have always been characterized by firmnes and a high moral sense, by a desire to extract major cultural values out of every new stage or moment in national history, by an unequalled sense of tradition and of one's dependance on it. The poets Octavian Goga, Lucian Blaga, Aron Cotruş and Mihai Beniuc, the fiction writers Liviu Rebreanu and Pavel Dan, the critics and essayists Ion Chinezu, Ion Breazu, Vilhelm Beneş are some of the most outstanding representatives of militant Transylvanian letters. The same militancy has been illustrated in the field of fine arts by Aurel Popp, Romul Ladea, Corneliu Medrea, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Tase Demian, Tasso Marchini, Petre Abrudan, Emil Cornea, Teodor Harşia, Raoul Şorban, Victor Constantinescu, Gy. Szabó Béla, Zoltán Andrássy, Iosif Fekete, Gheza Vida, Alex Leon, Vasile Kazar, Eugen Szervàtiusz and many others. The years 1940 to 1944 witnessed a whole-hearted commitment of Romanian plastic arts to the struggle for the safeguarding of national independence. The artists of Cluj were once again profoundly and actively engaged in the struggle to preserve and ensure the continuity of Romanian art, culture and spirituality in the Romanian territories temporarily occupied by Horthy's armies. The members of the Romanian Artists' Association of Northern Transylvania (the part of the national territory ceded to Hungary by the shameful Vienna Diktat), Petre Abrudan, Emil Cornea, Teodor Harşia, Victor A. Constantinescu and Raoul Şorban, fought with commendable courage, in the dark years of the Horthyst rule, to defend the Romanian spirit, to "keep alive the artistic conscience, freshly awakened to an exuberant, thrilling life, and to pass it on to the younger generation, so that a genuine national flowering might take place" (Raoul Şorban).

Responding to every major commandment and ready to be of service in all the important moments of national history, modern Romanian art has asserted its militancy not only in the sphere of ideas, through a progressive content and a generous artistic message, but also through its constant concern for style.

From the 1848 generation onwards, all the important Romanian artist have done their honest, generous best to formulate a program of creation, a conception of art based on formulas and means of expression sufficiently vigorous and sufficiently distinct to convey to the art consumer, in a coherent, convincing manner, what is really characteristic, really original and truly perennial in the thought, sensibility and moral stance of the people inhabiting this part of the world — whether this was done in wood, stone, bronze, oil, gouache, tempera, pencil, Indian ink or coal. From the beginning of the 19th. century the most enlightened minds understood that new formulas, wrought in the West, had to be adopted if one wanted to be freed of exhausted Byzantine schematicism. From the very outset artists tried — though they may not have always succeeded — to broaden the scope of their art in a creative, i.e. critical and selective, way, by borrowing only elements that could be readily adapted to local conditions determined by a given tradition, sensibility and artistic program. They were also active in combining these new elements with viable, representative aspects of the multisecular Romanian tradition in the arts. To have a good idea of this fundamental dimension of the activism a few of Romanian art, it is enough to mention the contributions that a few outstanding paintfers — Theodor Amann, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ștefan Luchian, Theodor Pallady — brought to the forging of a national style. The climax of this evolution is to be found in the work of Constantin Brancusi, the fruit of a systematic, long worked out and tenacious synthesis that brings together the genial intuitions of an aesthetic thought revolutionary in its outlook on art, the most original elements of Romanian folk art and culture, the axioms of a widespread Oriental philosophy and the rationalism and generalizing power of Western art. For every Romanian Brancusi's art provides an access to universality and represents the highest peak reached by our spirituality in its aesthetic utterance. The reputable Italian art critic Giulio Carlo Argan was fully justified to remark, at the first Brancusi Symposium, held in Bucharest in 1967, that "it is difficult to think of another country that can find itself so completely in the work of one of its artists". Let us just add

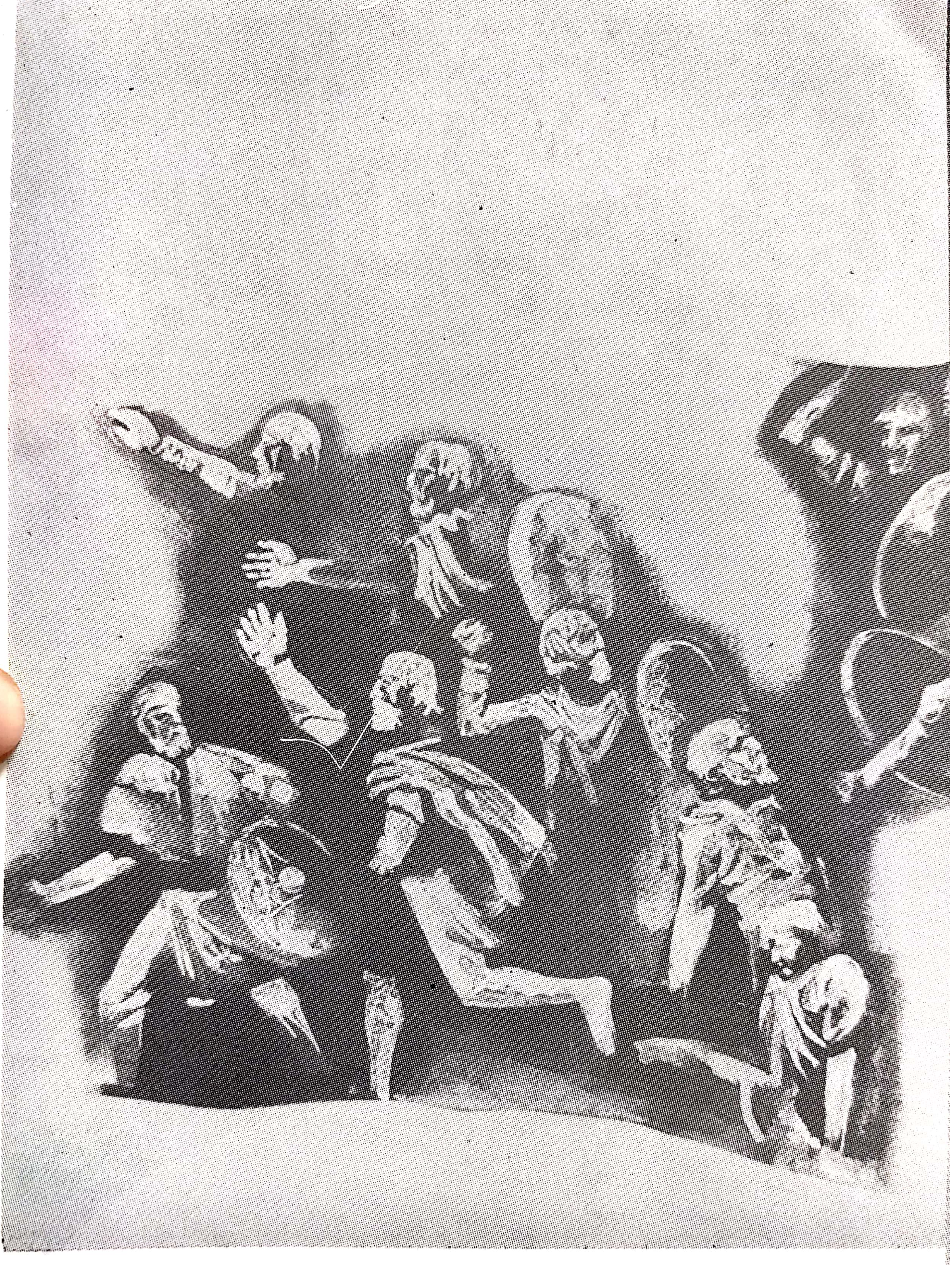
that it is equally difficult to produce a better proof of the militant character of that artist's work.

Aurel Popp was the first of the aforementioned Transylvanian artists who plainly affirmed his militancy through the thematic pattern of his work, as well as through his many-sided social activities. Forced to fight in the First World War under the banner of a hateful empire, he afterwards became one of the most inspired, most persevering organizers of cultural life in Transylvania, after her union to Romania. At the same time, however, he was involved in endless conflicts with the officialdom of the time, as he found himself irreconciliably opposed to a society against which he thought it was his duty to fight with all available means. The war inspired him to paint canvases conceived as symbols of the universal disaster that had befallen mankind, or as various facets of all-encompassing evil. These compositions, sketched in the frontlines and given their artistic finish later, convey a sharp feeling of authenticity, of a direct, first-hand knowledge of the subject, of an unmediated transposition of directly-felt experience into plastic images. In his other works, of social inspiration, the mythical quality he infuses in his subjects changes them into symbols of great generalizing power. The accent is laid on the brutal labour conditions in capitalist factories and worshops, on labour solidarity and also on the grim atmosphere of a life full of innumerable hardships of all sorts. After the Insurrection of August 23, 1944, the painter expressed his support of the new social order by taking up the labour themes again in works characterized by monumental complexity, by a higly-expressive distribution of the elements and by a solemn rhythm of the movements and gestures. Aurel Popp was also the author of landscapes of lyrical beauty with irridescent tones and carefully studied transparencies in which light vibrates and reverberates in fine, crystalline waves.

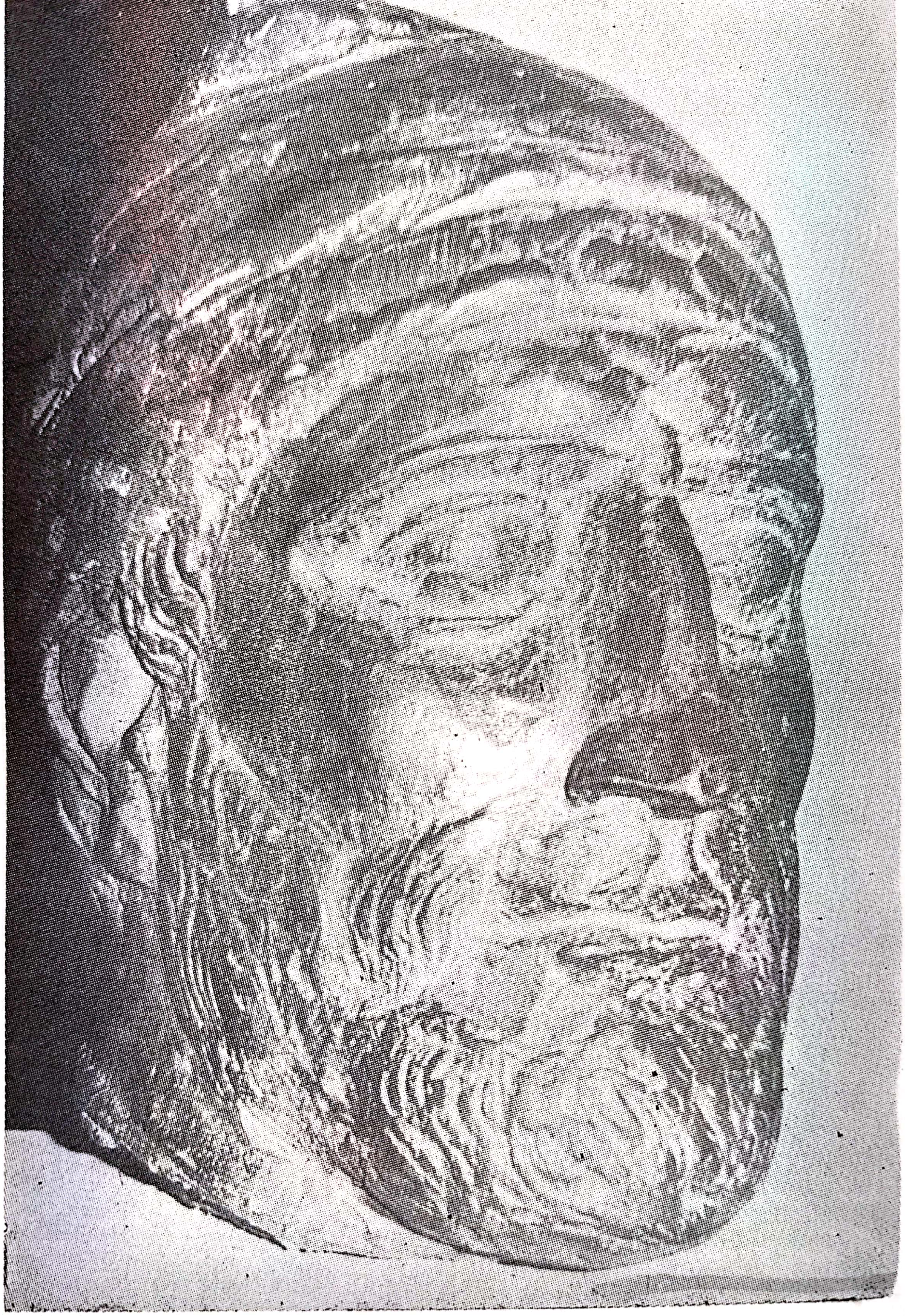
Ion Vlasiu, descended from solid Transylvanian peasant stock, practices an art characterized by blunt sincerity, by freshness, by metaphors of a marked epic nature, by an economical drawing line meant to give more concentrated expressivity to his highly stylized figures and by an exuberant, rich chromatic dress. But his quick probing intelligence and the delicacy of his sensibility are easier to grasp in his sculpture, which is a happy union between sensibility and the lucidity of a keen intellectual mind. In his most outstanding achievements Ion Vlasiu continues — in forms bearing the original hallmark of his great artistic per-

sonality — the tradition inaugurated by Romul Ladea, which aims to create a representative national typology symbolizing the quiet power and tenacity behind the peasants' struggle and also the people's propensity for anonymous but long-lasting cultural accomplishments. The *Horia, Cloşca and Crişan* monument, unveiled in Cluj in 1974, which triumphantly crowns a lifetime of work, consists of an impressive obelisk (symbolizing the ideals of the martyred rebels) against which are projected the threatening silhouettes of the three revolt-leaders. On the rought obelisk stone — as rough as the stone of the mountains that harboured the revolt — are engraved, in the efficiently expressive grammar of folk art, scenes which obsessively call to mind the horrible torture of the wheel. Around the obelisk, the 1784 heroes — bronze figures of a roughness difficult to match in modern Romanian sculpture — stand motionless and awesome, wrapped in the aura of timelessness. Their bold statures are harmoniously integrated in the complicated arhitecture of volume-units that support, through a series of complex connections, the daring upward surge of the obelisk.

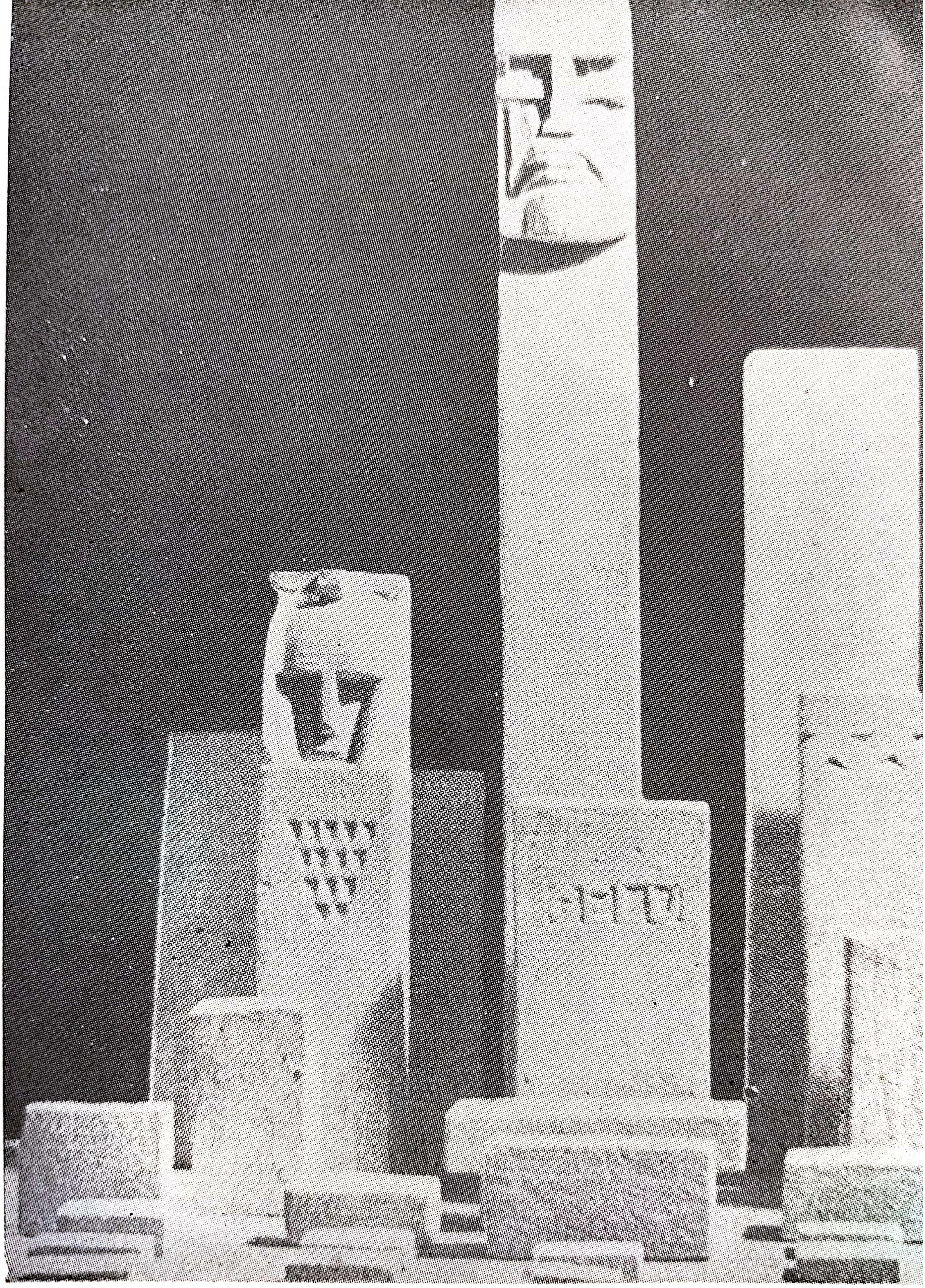
Ever since his first presence in an exhibition — at Cluj in 1923, when Lucian Blaga had words of praise for him — Romul Ladea has impressed his public by the force and maturity of his art, which can be interpreted today as the result of the fact that he had had, since his early manhood, a strong sense of what was his duty as an artist and a man. Ladea has always considered himself not only the inheritor of the spiritual and cultural traditions of the Romanian village, but also an artist whose duty it was to become, through the specific means of his art, a spokesman for the people. The nature of his art and its deep moral patterns are made obvious if we consider the role played in it by two basic themes: the forging of a peasant typology and the portrayal of great personalities in our political and cultural history. Any examination of Ladea's work will promptly reveal its national character and its pregnant universality, its power and originality, its wide range of documentation and plastic innovation, the vastness of its thematic area, the happy union between responsible reflection and an extraordinary technical ability, the merging together in it of naturalness, spontaneity and ingenuity. A very great number of defining attributes can be identified in his work: from the studied but highly personal structuring and articulation of forms, to a virtuoso's subtlety in modelling volumes; from the capacity of making the material



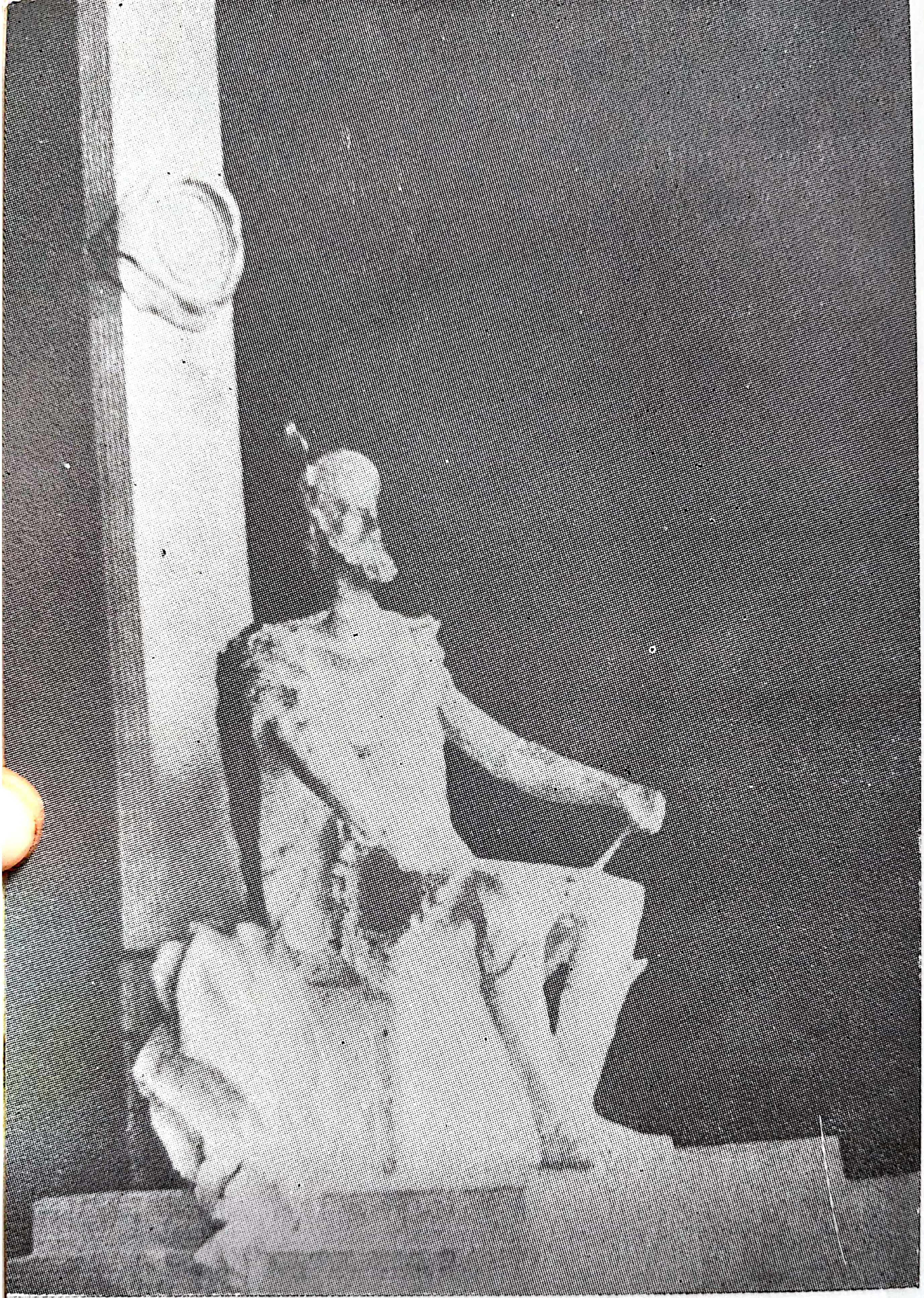
1. FLORIN MAXA, Dacica.



2. **EUGEN GOCAN, Decebal.**



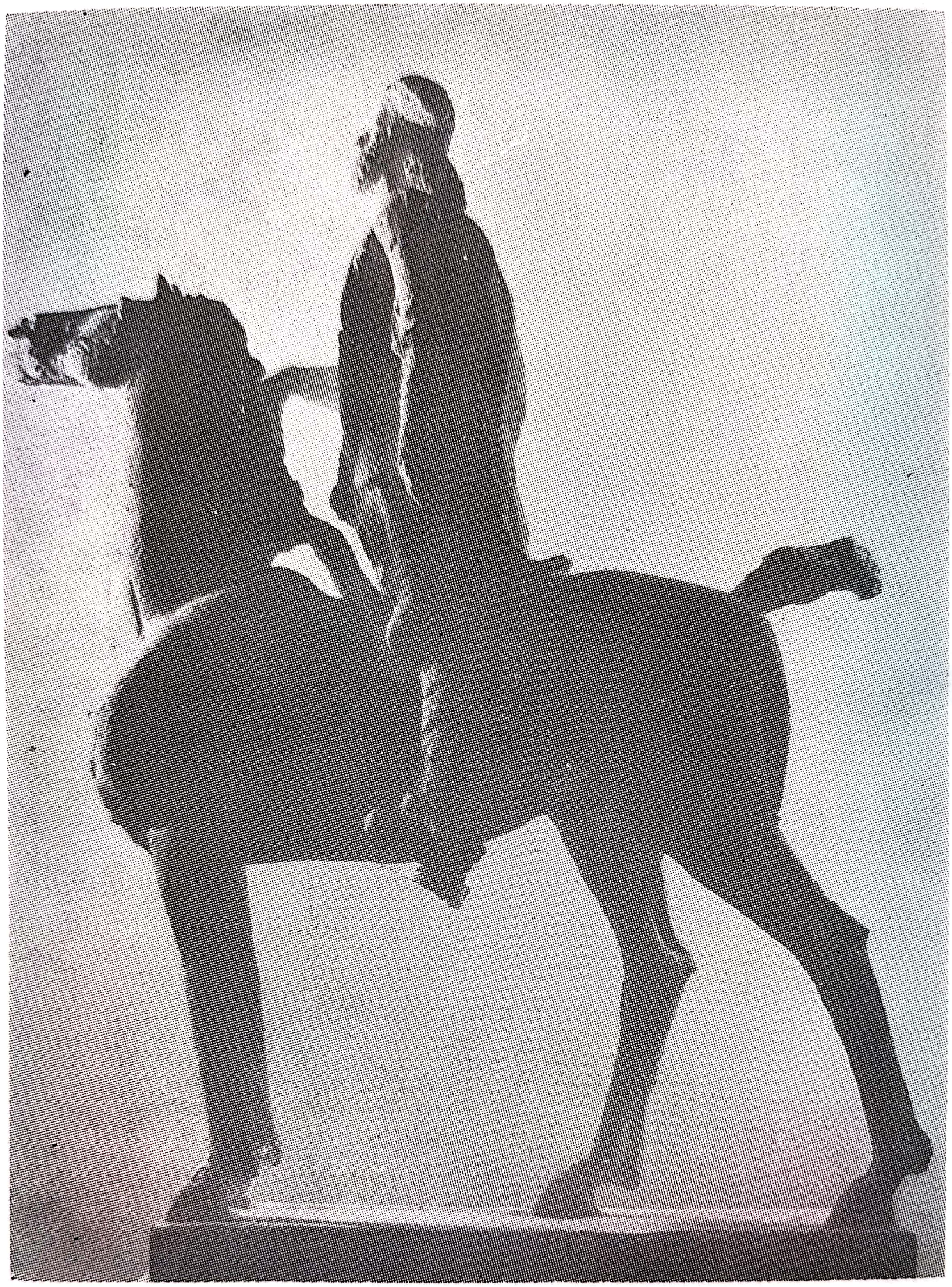
3. GHEZA VIDA, Proiect pentru monumentul lui Gelu.



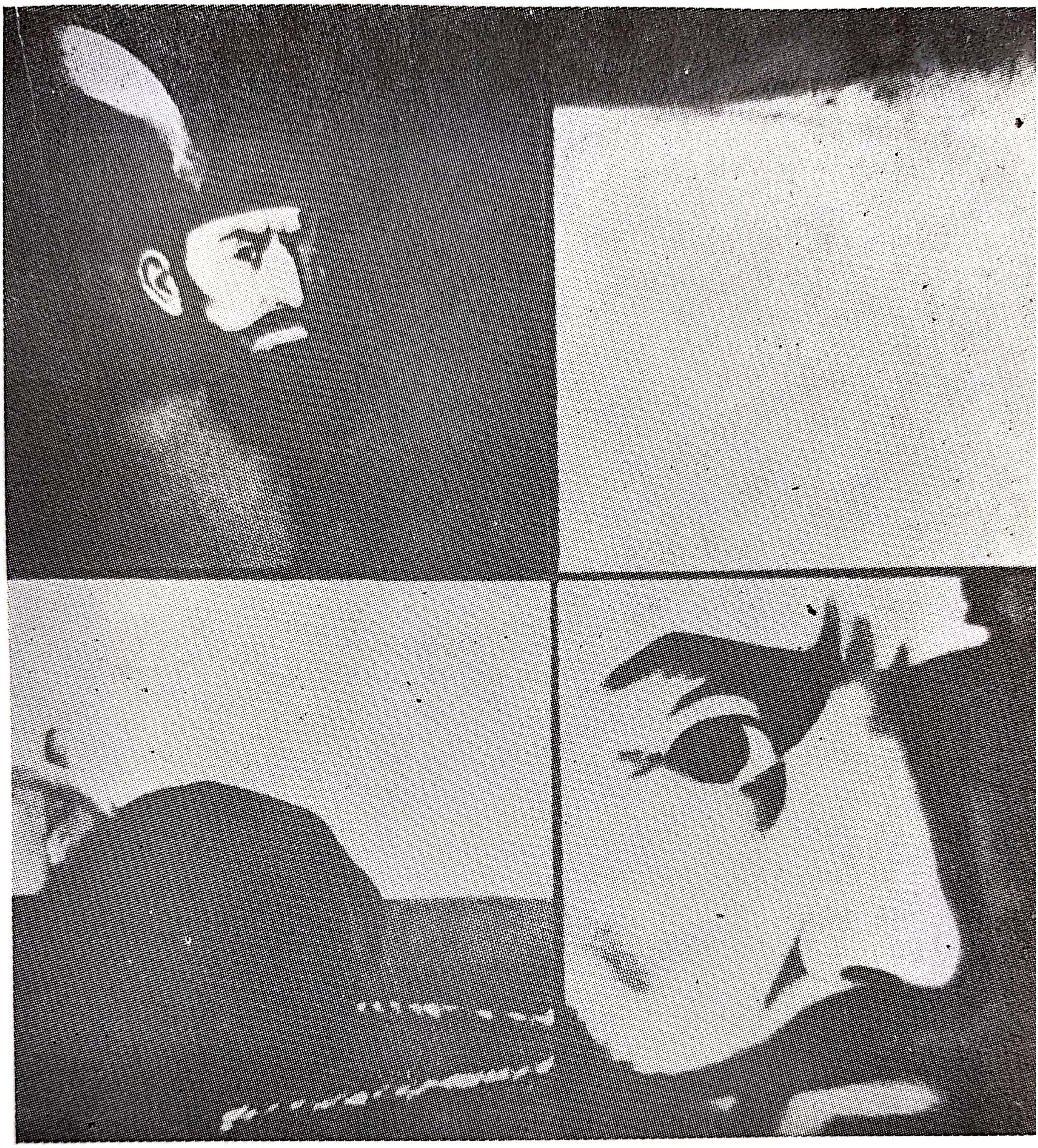
4. **MIRCEA SPĂTARU**, Mihai pe tron.



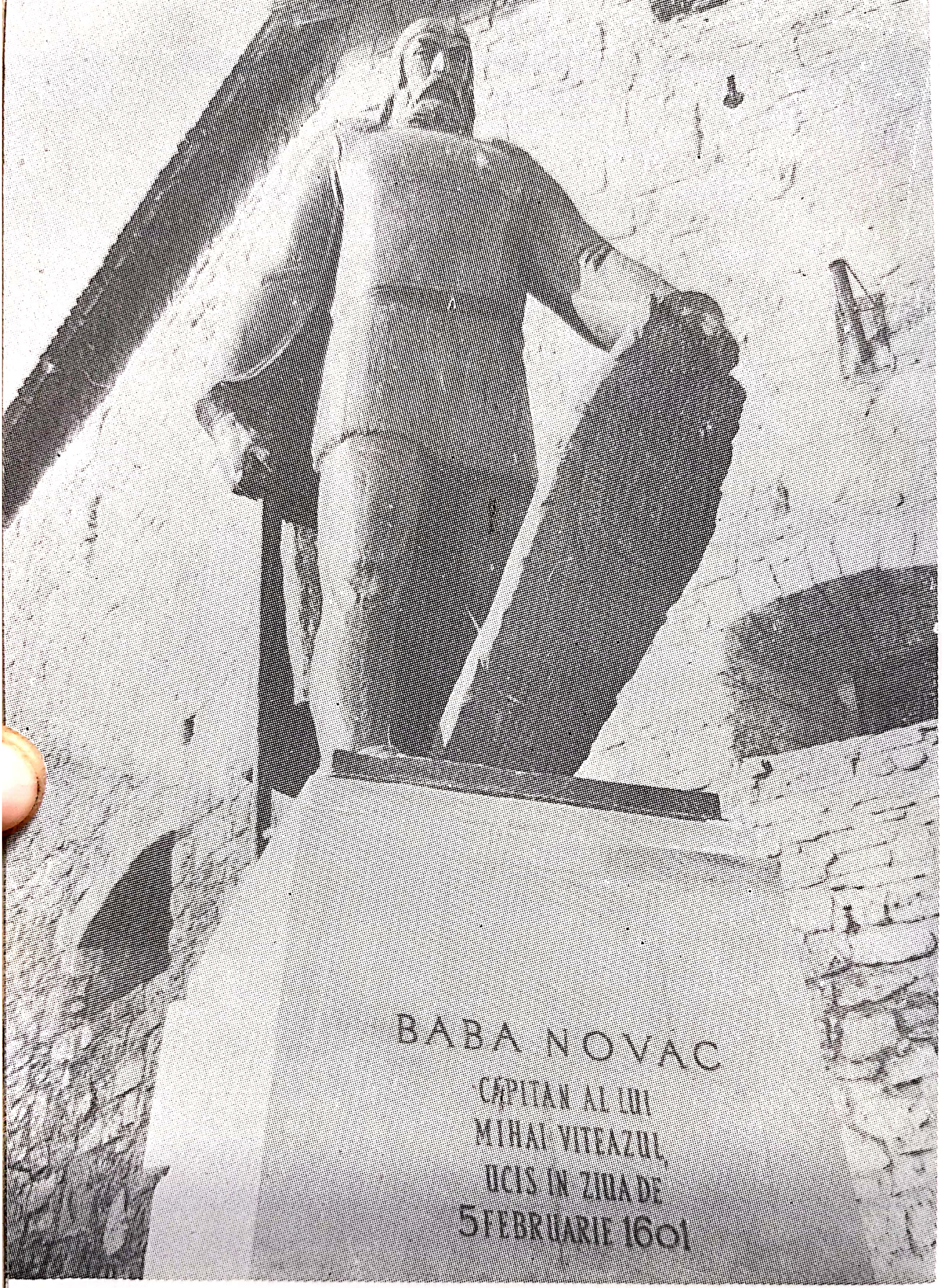
5. **DAN BIMBEA**, Mihai Viteazul.



6. **MIRCEA SPĂTARU**, Mihai Viteazul.



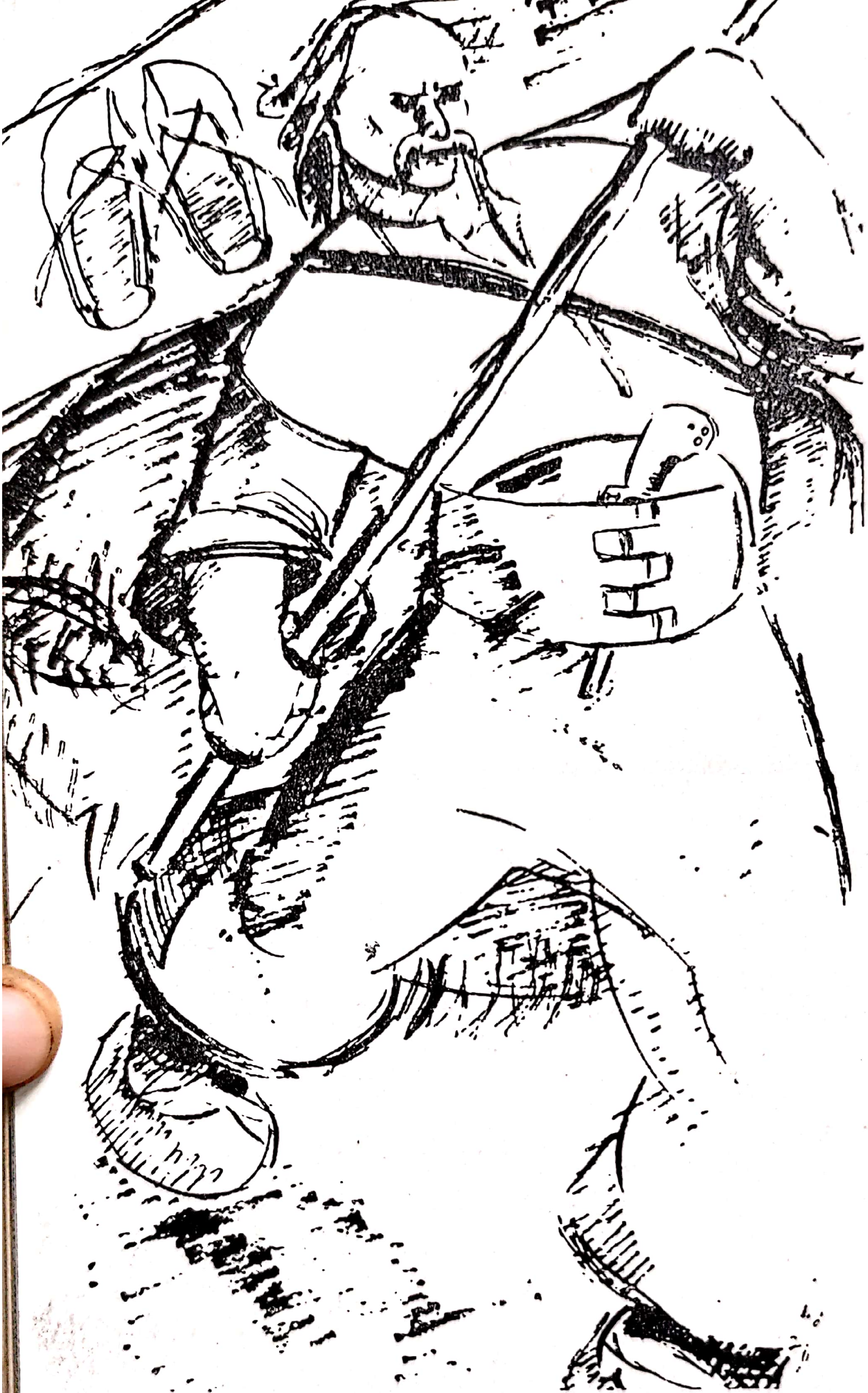
7. MIRCEA BACIU, „Și hotarul Ardealului pohta ce-am pohtit, Moldova și Țara Românească“.



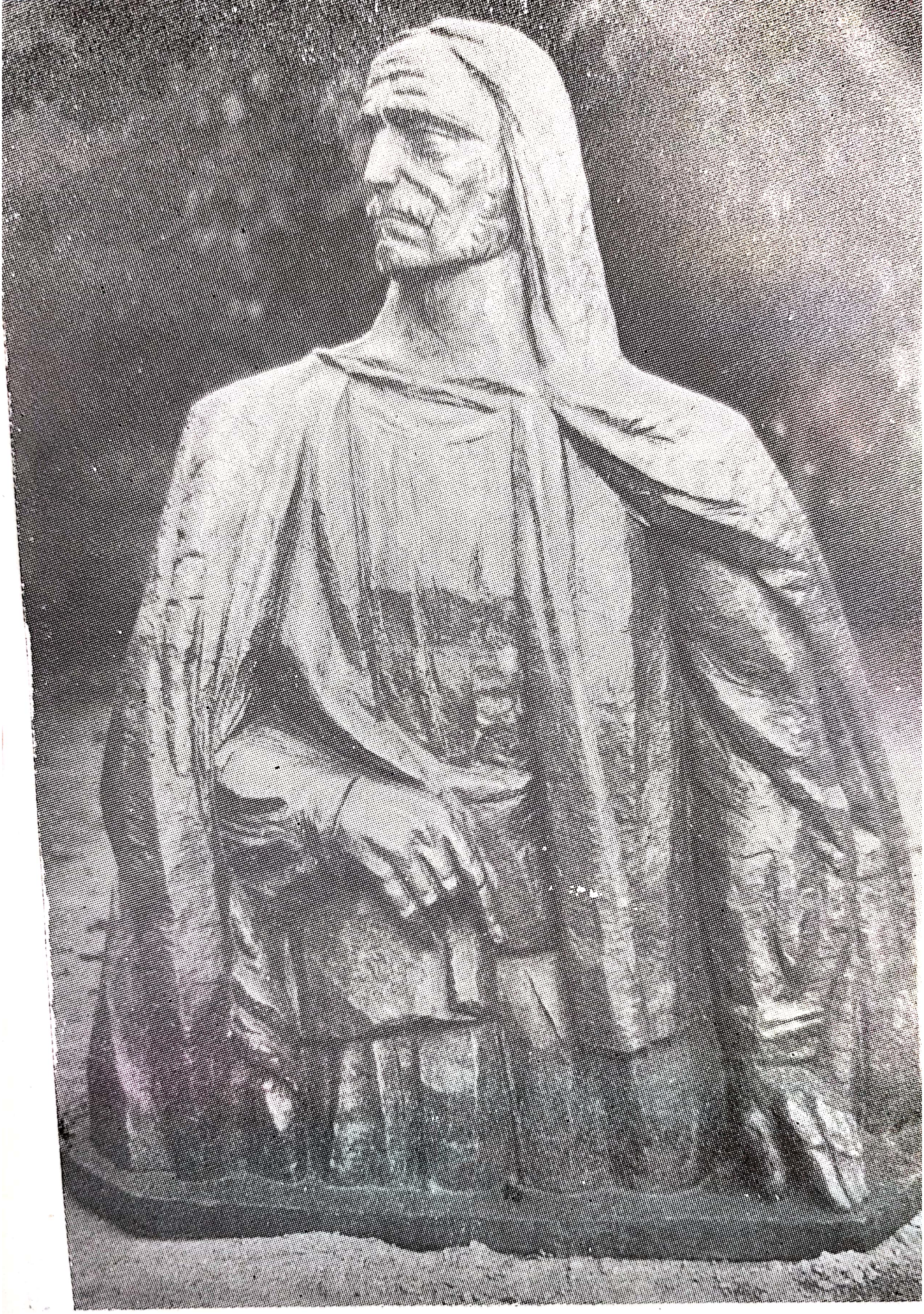
8. VIRGIL FULICEA, **Monumentul lui Baba Novac din Cluj-Napoca.**



9. ROMUL LADEA, Horea (1931).



10. GHEZA VIDA, Horea (1939).



11. **ROMUL LADEA, Horea.**



12. ION VLASIU, Monumentul lui Horea, Cloșca și Crișan din Cluj-Napoca.



13. ION VLASIU, Horea.



14. MIRCEA SPĂTARU, Horea, Cloșca și Crișan — martirii.



15. MIRCEA SPĂTARU, **Horea, Cloșca și Crișan — martirii (detaliu).**



16. NICOLAE MANIU, Cloșca.



17. VIRGIL FULICEA, Constantin Brâncoveanu.

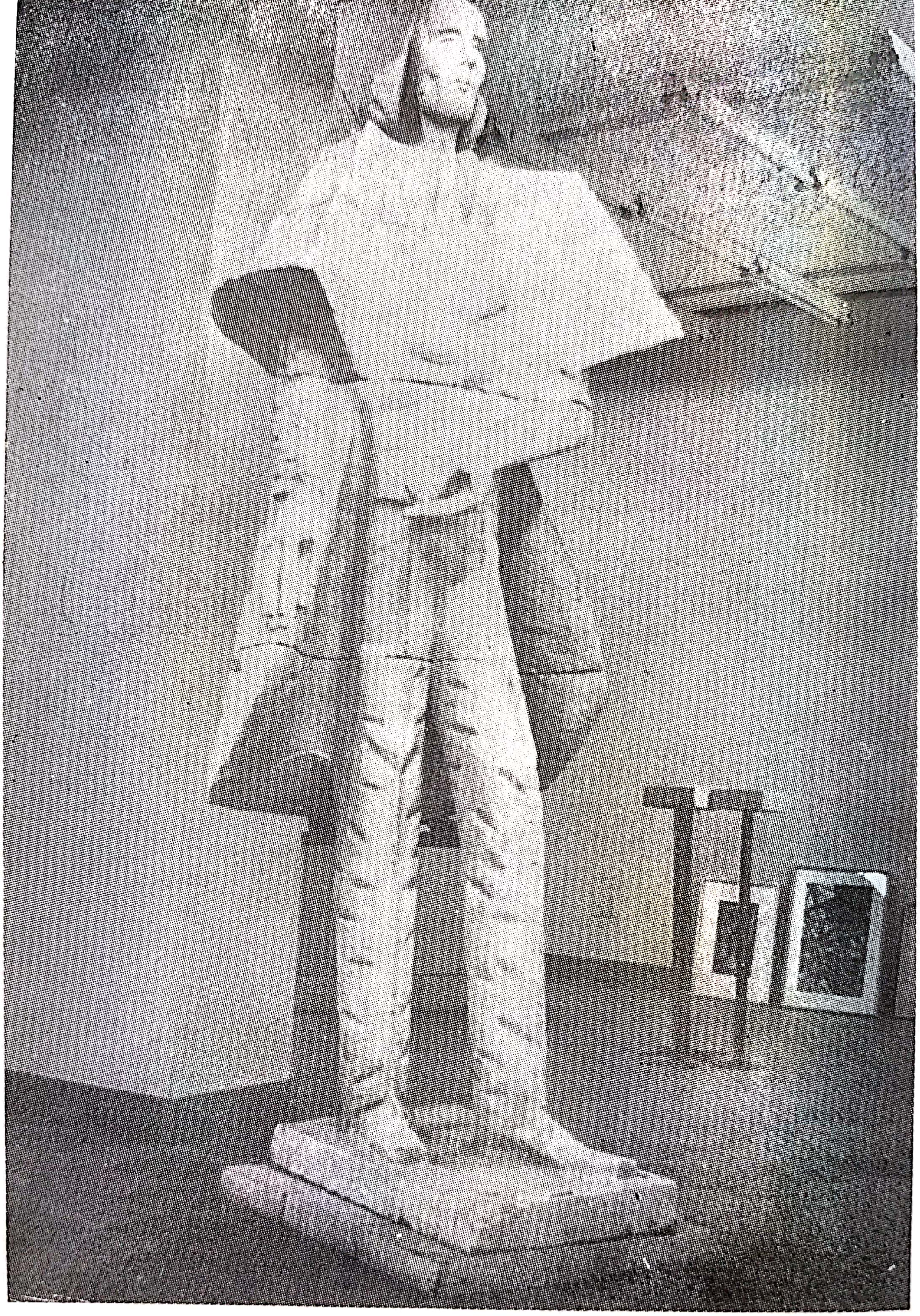


18. **ROMUL LADEA, Monumentul Școlii ardelene din Cluj-Napoca.**

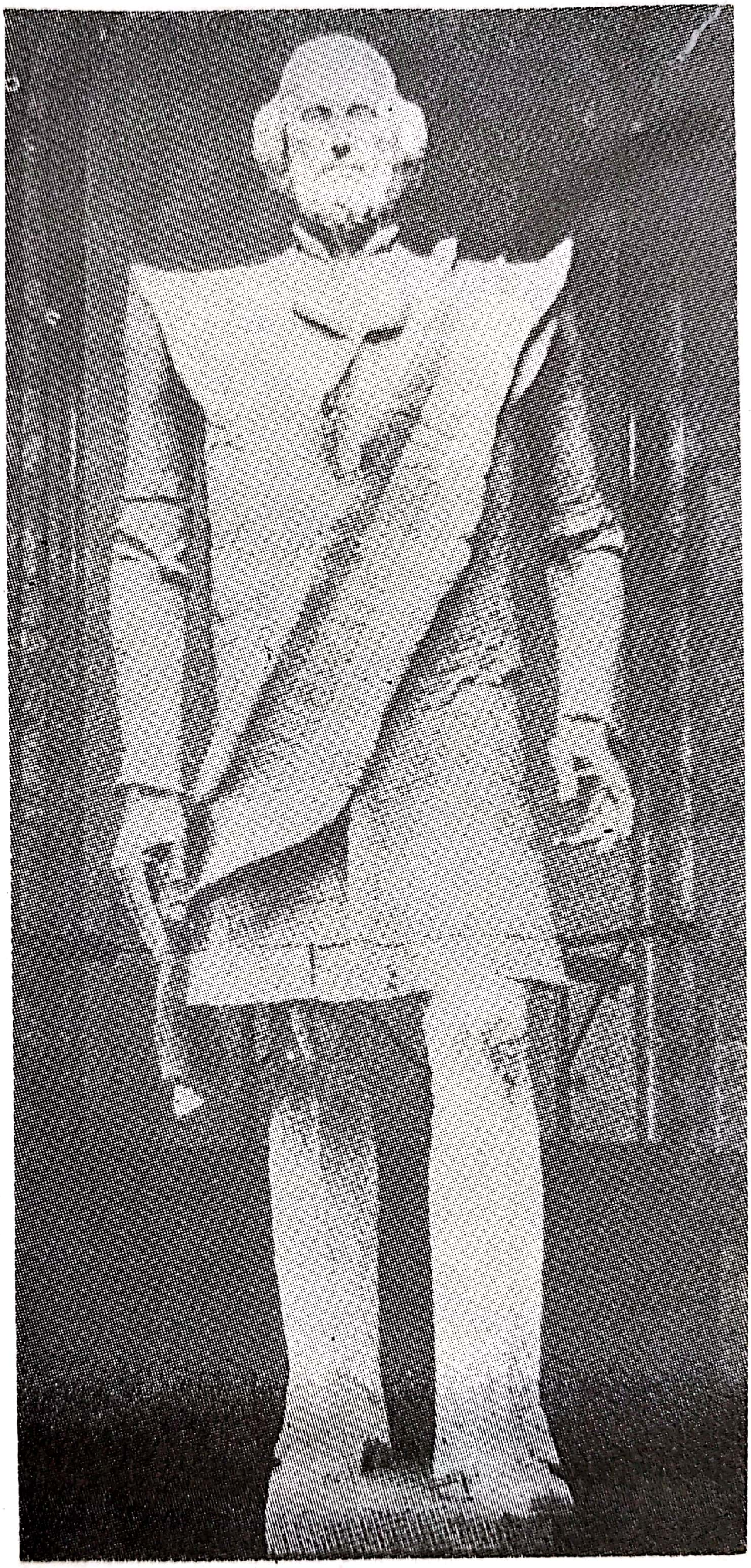
10—102



19. ROMUL LADEA, Școala ardeleană (detaliu).



20. MIRCEA SPĂTARU, Nicolae Bălcescu.



21. MIRCEA SPĂTARU, Nicolae Bălcescu (variantă).



22. **MIRCEA SPATARU,** **Nicolae Bălcescu (detaliu).**



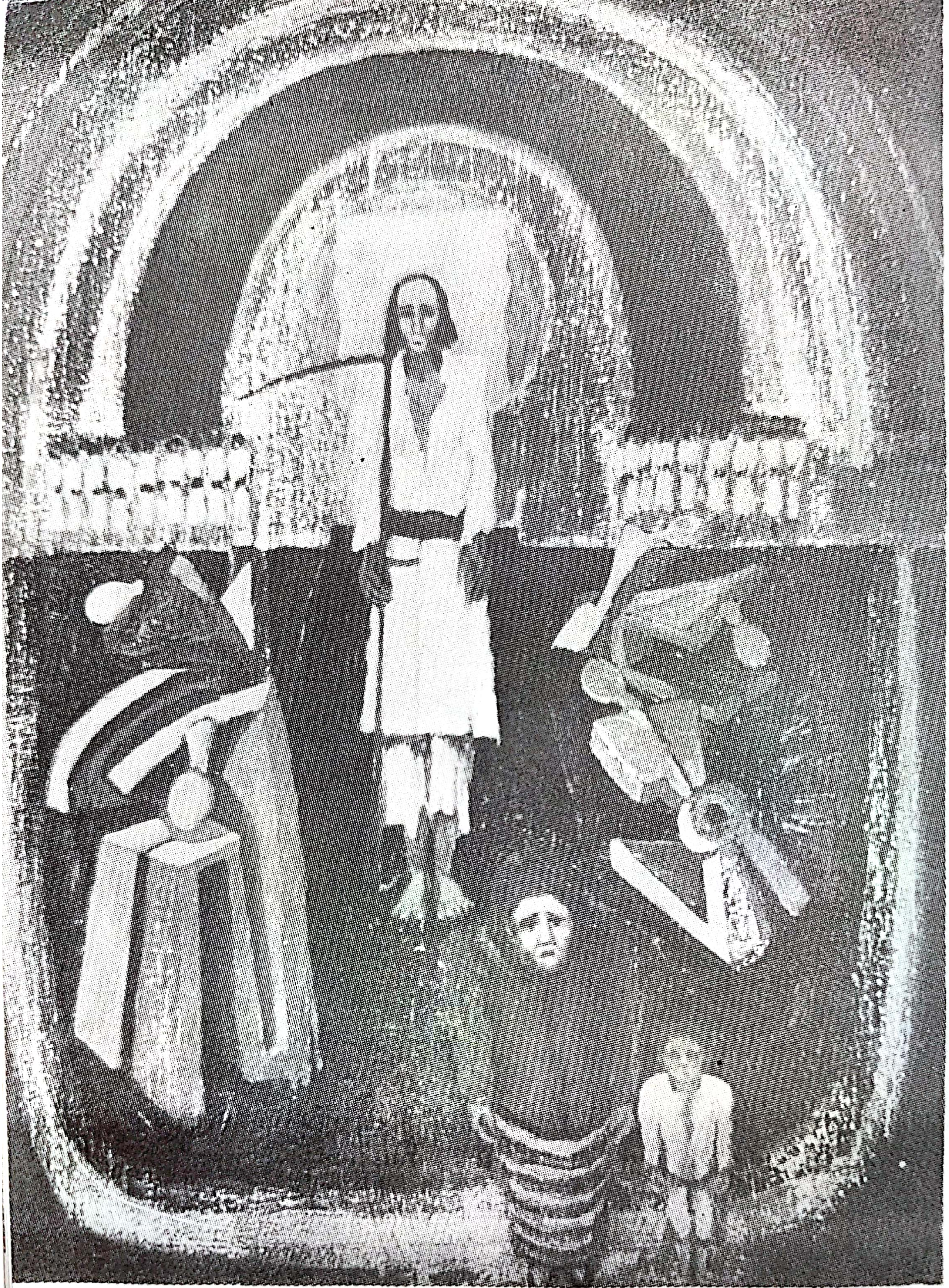
23. C. DINU ILEA, 1877.



24. **ANTON LAZĂR,** Șarja roșiorilor.



25. ANASTASE DEMIAN, Contrastul social (din ciclul „1907").



26. **OCTAVIAN COSMAN,** Martiriu „1907“.



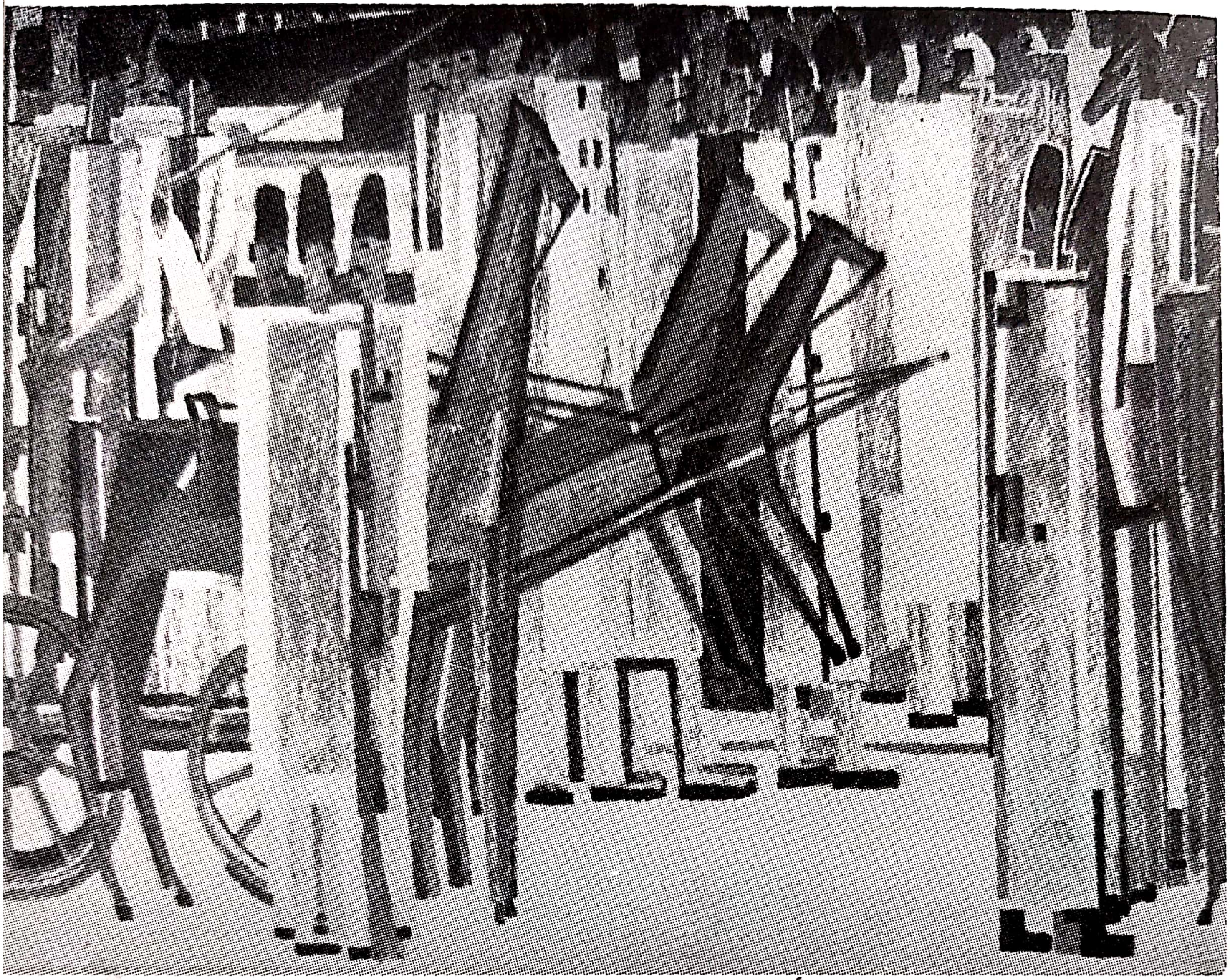
27. **PETRE ABRUDAN, Răsculații.**



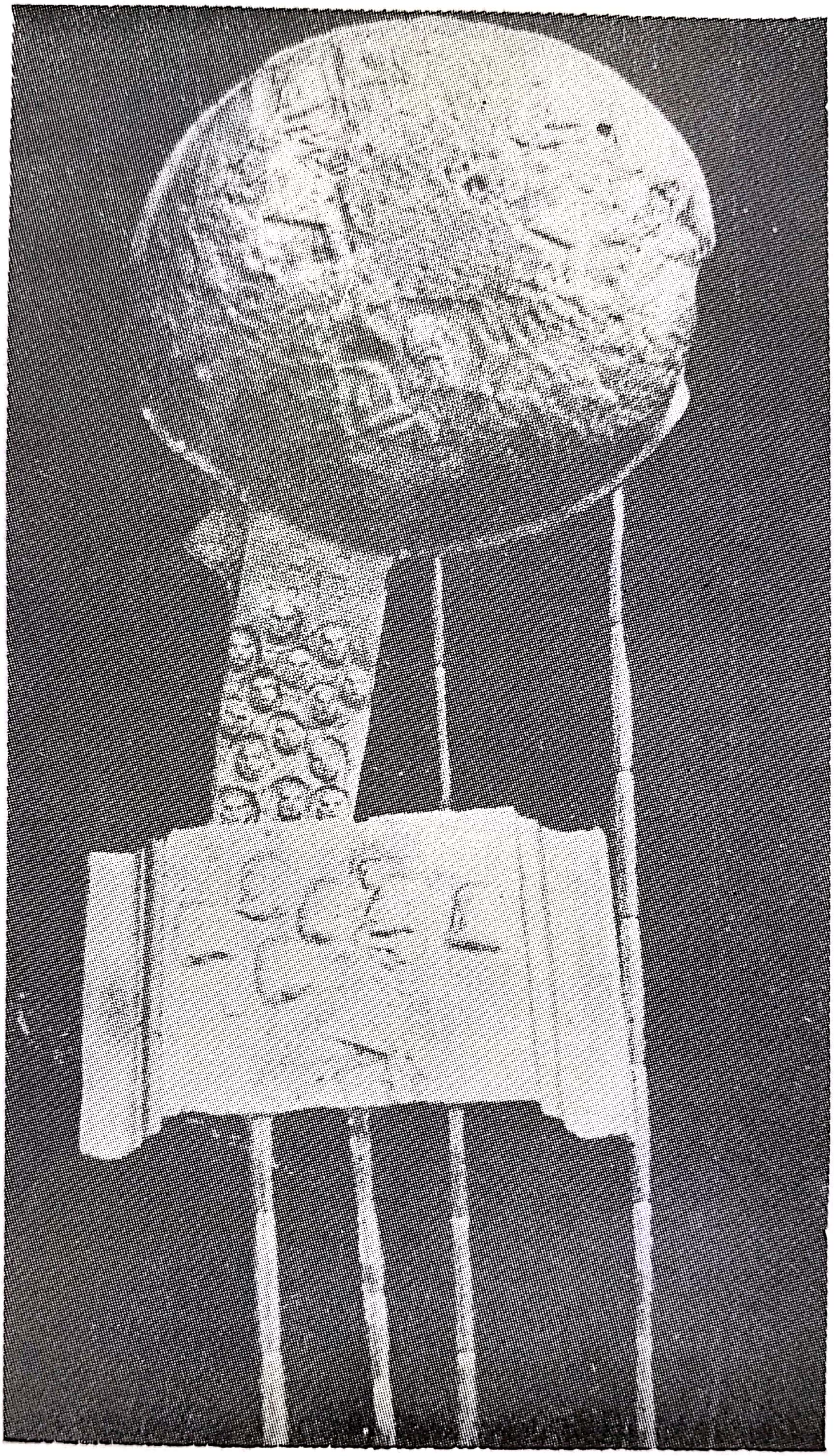
28. **PAUL SIMA, Răscoala.**



29. **AUREL POPP**, Atacul (1916—1935).



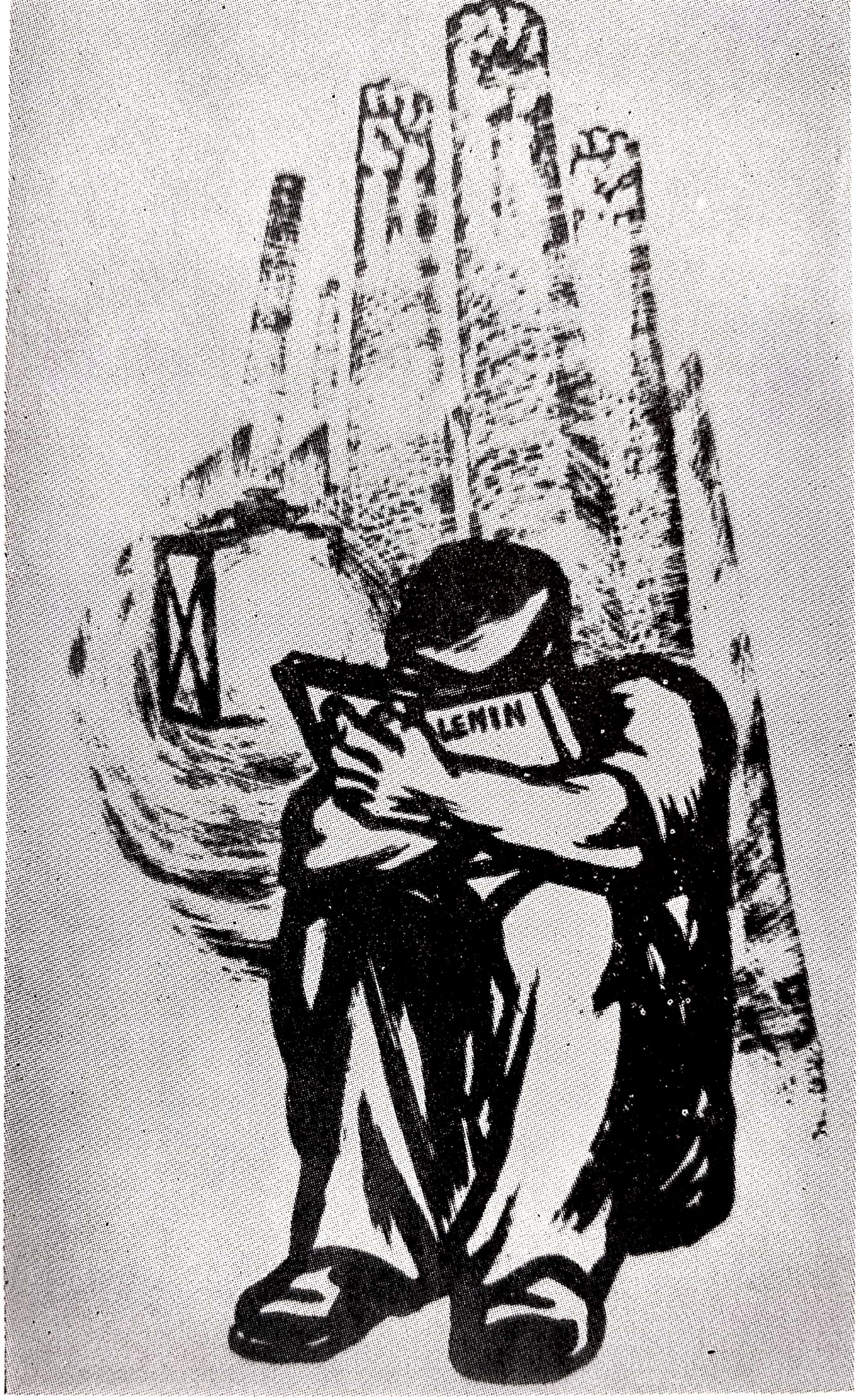
30. C. DINU ILEA, *Alba Iulia — 1 Decembrie 1918.*



31. MIRČEA SPĂTARU, Semn — 1918 (detaliu).



32. LYDIA KOTZEBUE și IOSIF FEKETE, Monumentul aviatorilor din București.



33. LUDOVIC BARDOCZ, „1921“.



34. **AUREL POPP**, Industria capitalistă (1927).



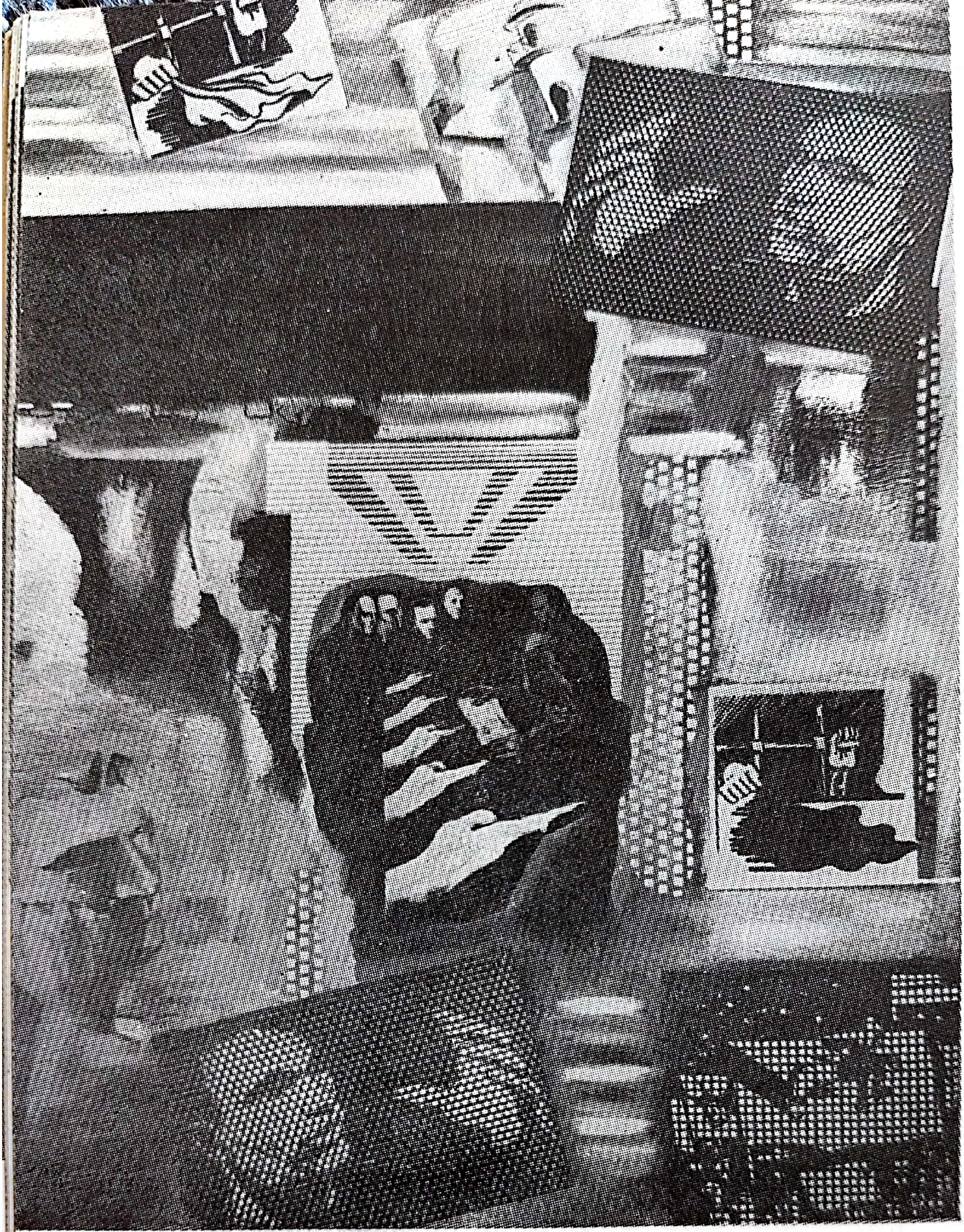
35. AUREL POPP, Oșenii.



36. FRIDERICH WALTER, Apel la grevă (din ciclul „Lupeni 1929“).



37. **AUREL CIUPE**, Fabrica nu lucrează; trei șomeri (1932).



38. **FLORIN MAXA**, Remember 1933 (II).



39. VICTOR A. CONSTANTINESCU, Gravură (1934).

40. VICTOR A. CONSTANTINESCU, Gravură (1935).





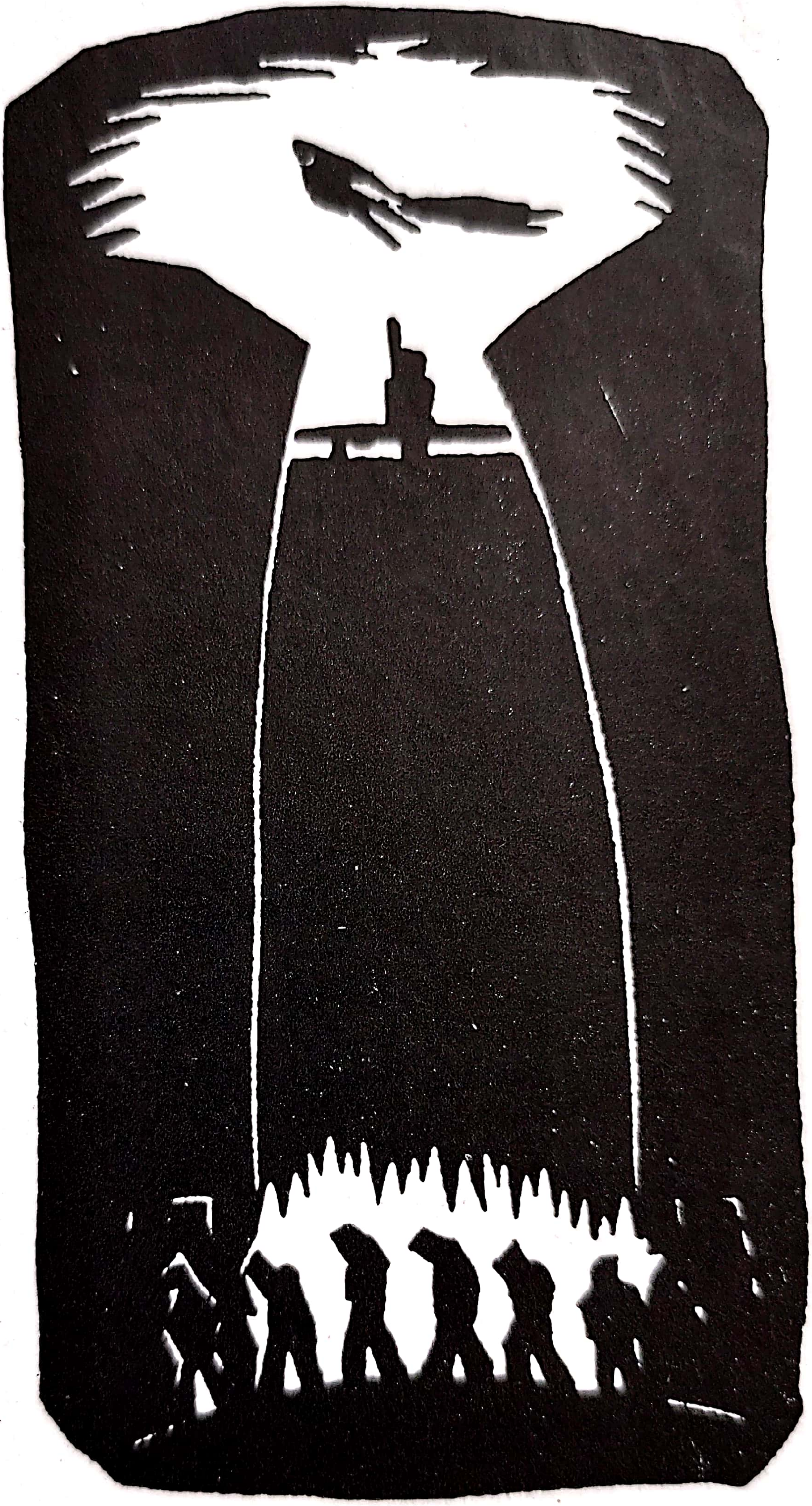
41. IOSIF FEKETE, Capitalism (1936).



42. **CATUL BOGDAN**, Pentru Conferința dezarmării de la Geneva (1932).



45. **ZOLTÁN ANDRÁSSY**, Vremuri grele (1933).

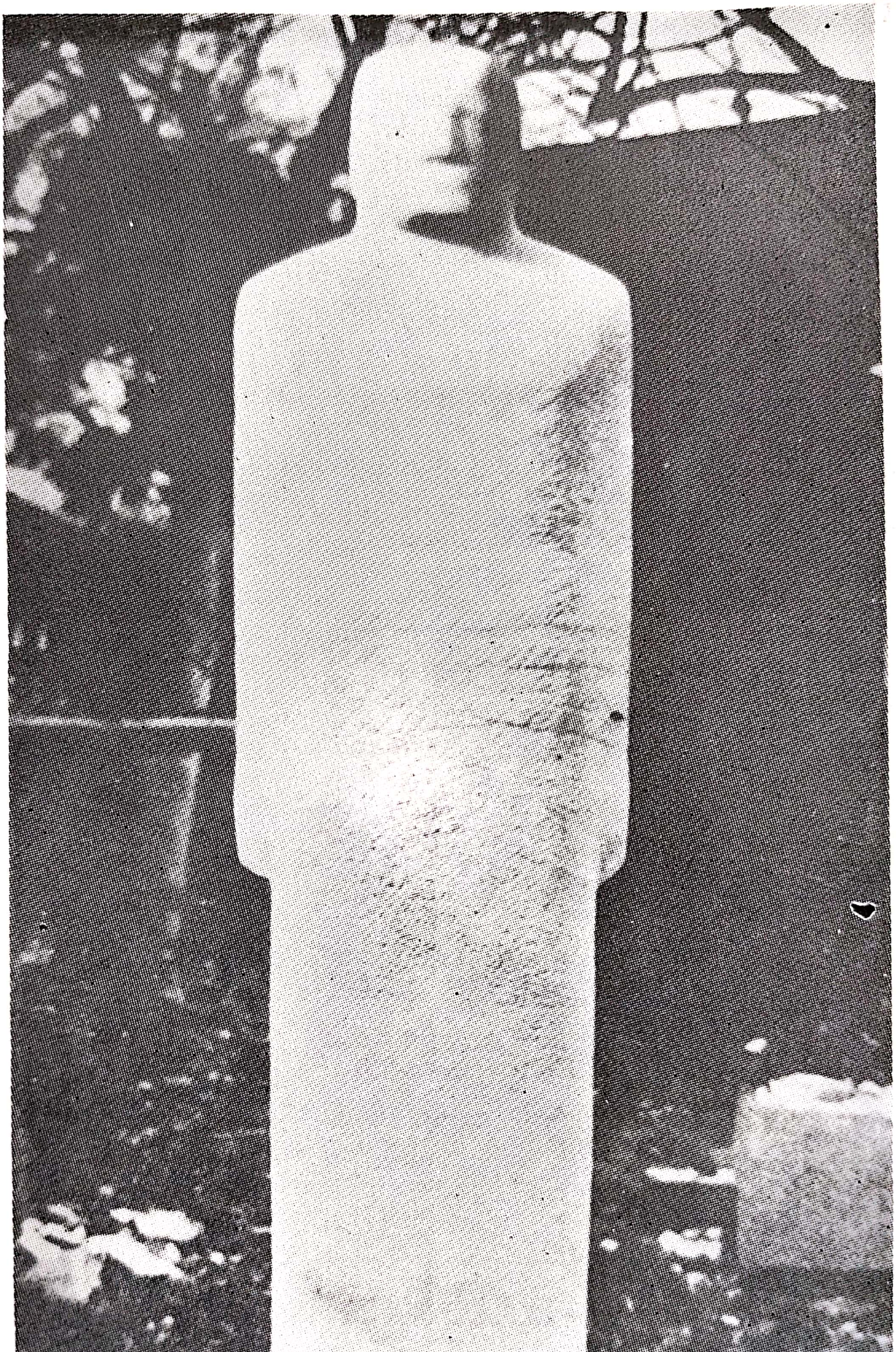


44. GY. SZABÓ BÉLA, Deținuți (1943).



45. **GHEZA VIDA**, A murit un tovarăș (1939—1940).

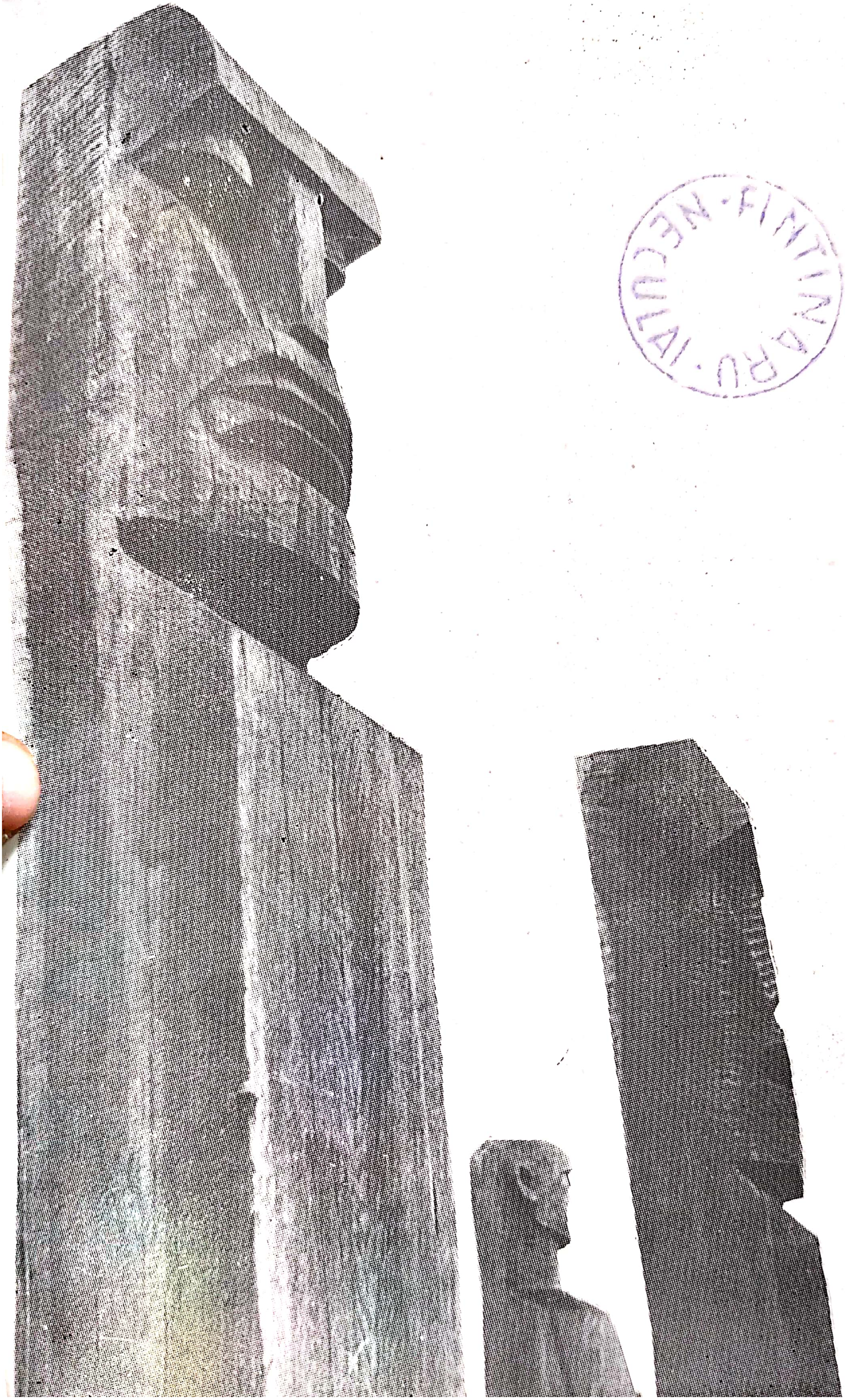
46. **IOSIF FEKETE**, Partizan în fața morții.





47. GHEZA VIDA, Monumentul martirilor de la Moisei (piatră, detaliu).

48. GHEZA VIDA, Monumentul martirilor de la Moisei (lemn, detaliu).







50. GHEZA VIDA, Monumentul ostașului român din Carei.



51. **VASILE POP SILAGHI,** Omagiu Republicii.



52. LIVIU FLOREAN, Cluj-Napoca în sărbătoare.



53. CORNELIU BRUDAȘCU, Vizită de lucru.

suit the subject perfectly to a responsible concern for the smoothness and logical perfection of the least important detail; from the moving, introspective gravity of the portaits to the coherence, plasticity and monumentality of the compositions; from the impetuous rhythms, of indelible fascination, of his virile movements, to the eurythmics and grace to be distinguished in physiognomies and in his severely censored ornaments; from the generous classicism of his busts to the expressionist quality of his reliefs and wood-carvings; from the movingly humane realism of the peasants' portraits to the tragic symbolism embodied by his *Crucifix*. A good friend of the sculptor, the Italian writer — critic Silvio Guarnieri, who has an intimate knowledge of Ladea's work, thinks that the essential quality of the Romanian artist is "his will to create an art that could measure up to the best standards in European culture without becoming indebted to it and that could remain an organic part of Romania's historical and national vision". That is to say, to create a Romanian art that could become universal due tot the specific virtues of popular sensibility and imagination. Deeply attached to his people and country, he was animated by an ardent desire to present Romania to the world in terms of her true dignity and value.

Aurel Ciupe was descended from an old family that had produced several generations of fighters for the cause of the oppressed Romanians in the Habsburg Empire. He volunteered for the National Guard; was one of the participants at the Alba Iulia Great Popular Rally of December 1, 1918, and then held a succession of jobs, such as organizer and teacher of the State Fine Arts School of Cluj (from 1925 on), curator of the Tîrgu Mureş art collection, organizer of the Tîrgu Mureş Free Painting School (1933), director of the Banat Museum during the years of the Vienna Diktat (1940—1944), and then professor, department chairman, dean and rector of the "Ion Andreescu Fine Arts Institute" of Cluj.

Aurel Ciupe reinvigorated Transylvanian and Romanian art according to a program that he formulated as follows: "Through everything I have done and created in a lifetime I have tried to express my confidence in the multitude, force and originality of the talents that keep sprouting from the soil of Transylvania and of the Banat. No organized artistic life had existed in this part of the country until Transylvania was united to Romania, more precisely until a Fine Arts School was set up in Cluj. On that particular occasion, a number of young people who had

just returned from their studies abroad were asked to work there as teachers, under headmaster Alexandru Popp. They were Atanase Demian, Catul Bogdan, Romul Ladea and myself. We felt at home in the wonderful, effervescent, rich intellectual, scientific, cultural and artistic life of Cluj, which at that time had reached the status of Romania's second most important city (after the capital city). Each of us with his own forces and possibilities set about, in a programatic way, to add meaningful contributions to the already impressive number of accomplishments achieved by Romanian artists; and I do think we succeeded."

Since the first post-war years, the most outstanding representatives of Romanian fine arts have put their talents in the service of the political and aesthetic ideals of the new social order. Their achievements in the period that began on August 23, 1944, have developed, in an organic, natural, direct manner the most valuable traditions of Romanian art of older times and especially of the inter-war period. These achievements are distinguished by their artistic excellence. Among the distinctive features of post-war art we can mention the variety and richness of its themes and subjects, viewed now from the advanced perspective of the new society; the thoroughness and originality of expression; the propriety and individuality of plastic discourse; the creative development of existing characteristic trends in the native tradition. For the most important artists of this period — Ressu and Ladea, Iser and Anghel, Jalea and Medrea, Ciupe and Vida, Ciucurencu and Fekete, Aurel Popp and Gy. Szabo Béla — this continuity was the essential condition of their work; it was a natural prerequisite thanks to which their creative activity was not taxed by interruptions, amendments, re-formulation or substitutions of new goals, of new theories concerning the function or poetics of painting. Alongside the renowned artists of the older generation mentioned above, many young people worked enthusiastically to give life to a new art, serving a new society and aiming to reach a new public. This desire for *novelty* in every respect was misinterpreted at times and caused many people to feel frustrated, possibly because the so-called "ideological guidance" attempted, on many occasions, to substitute dogma for artistic transfiguration and personal interpretation, to impose the academism of foreign models to the detriment of the freshness of vision and the coherence and verisimilitude of execution. Given these circumstances, it is hardly a wonder that most of the works done in the first years of the Revolution

have not been able to pass the test of time; however they did mirror, in their large majority, a true desire and a firm determination to enlarge the choice of themes and motifs, to offer a representative selection of historical and contemporary subjects. In evoking events from the far or near past, the artists proved to be emotionaly involved in their work because of their obvious desire to provide (by selecting and arranging facts, which they invested with symbolical dimensions and functions) a new kind of history, a visual one, consisting of a concentrated presentation of heroes and events, which the public could make their own through the direct contacts facilitated by exhibitions and public monuments. The attention required by the evocation of events which the artists had themselves witnessed in one way or another was then naturally shifted to the traditional domains of historical painting which through the multitude of subjects and the exceptional character of personalities were the favourite source of an endless series of stimulating examples. Thus, in the shortest of times, historical painting and sculpture came to be regarded as an up-to-date genre. Romania's new sculpture, painting and graphic arts found generous, fertile and challenging subjects in actual historical persons, whom the affective memory of several generations had transformed into legends and archetypes, and also in the century-old aspirations of the people, many of which were still able to release and catalyze enormous energies. Inspiration was also drawn from epochs of national dignity, upon which contemporary sensibility could shed a new light, from isolated accomplishments raised to the status of symbols, from the syntheses, metaphors and almost mythical quintessences of vast areas of collective or national feelings. Plainly and generously engaged in the struggle for the edification of a new, socialist culture, able to meet all the exigences of the new society, the artists have never overlooked the fact that one of the important traits of Romanian militancy has always been the constant effort to perfect, modernize and revitalize art; in this way, they have been able to respond to the aesthetic and political desiderata of the time with original, viable works and ensure a universal circulation to their best works. After a large number of hesitations and experiments which have only a certain documentary value today, beginning with the mid. -sixties an ample series of sculptures, paintings and graphic works of various kinds have proved their capacity to stand the test of time and to meet the more exigent requirements of present-day

art criticism. Well aware that to meet in a responsible way the social requirements of the epoch ultimately means to assimilate and process, in a creative manner, all the achievements, innovations and various contributions of modern sensibility, modern thought and even modern technology, Romanian artists have switched, in their historical representations, from predominantly epic, descriptive and factual approaches to a highly personal, well-conceived synthesis, in which intelligent abstractions are used to vigorously elevate actual facts into symbols, and to reconstructions conceived as virile — if nostalgic — restitutions of past glories.

As always, the full reinstatement of all the links with tradition led — through an admirable osmosis — to a rediscovery of style. That is the reason why a close analysis of any group of works, a detailed examination of any chapter in the recent history of Romanian art (including, of course, portrait or landscape painting, still life a.s.o.) will be not only an opportunity to share ideas and sentiments but, above all, a good chance to become acquianted with a great number of good works, the vitality, authenticity and viability of which are ensured by their stylistic variety, consistency and uniqueness. A telling example in this respect is the sculptural group — made known through several replicas — created by the Cluj artist Mircea Spătaru and entitled *Horia, Cloșca and Crișan, the Martyrs*. This group is remarkable for the dignity of its presence, the felicitous adequacy of the material to the theme and the excellence of execution. The work consists of the busts, seemingly growing out of three columns of primordial matter, of the martyrs of the 1784 uprising, viewed in their twofold quality: on the one hand as human beings, of a strong, tragic individuality, earthbound and visionary at the same time, men of action but also men of the spirit; on the other, as figures of national mythology, turned immortal and canonized into saints by their sacrifice to the cause of the people and by their terrible deaths. Standing close together, these column — busts constitute an assembly of greatly expressive dramatic force. Everything suggests a meaningful ascension of from, from the earth up into the brightest of lights. And in this ascension everything — volume, surfaces, forms, light and shade, the shiver of inner life — aspires toward a clarity that results from the moral sense of the lives of these sons of the Romanian people and is rendered through an honest use of traditional devices. Similar compositional and monumental virtues can be discerned

in Mircea Spătaru's smaller-scale works. Thus, a small equestrian statue, well balanced and proportioned, with subtle but decided formal rythms, with a succession of volumes and empty spaces able to convey a convincing sense of stately movement is the sculptor's original — and rather surprising — vision of Michael the Brave, dressed in the clothes of an ordinary man. The same artist has done several monumental variants of *Nicolae Bălcescu*, in which the rational synthesis of surfaces is meant to underline the order in which the elements of volume are arranged, in accordance with an internal unity of a moving force, in a work of heraldic stateliness, made even nobler and more lifelike by the gesturing arm of the subject.

An important contribution to revitalizing, refreshening and modernizing the means of expression was brought to Romanian monumental sculpture on historical themes by Gheza Vida, author of an exceptional project for *Gelu's Monument* and of works such as the *Monument to the Romanian Soldier* at Carei and the *Martyrs' Monument* at Moisei. Dedicated to the memory of the Romanian peasants murdered by Horthy's troops in that Maramureş village, the Moisei monument shows a deep, penetrating understanding of the laws of sculpture. All unnecessary elements have been removed, leaving only essentials of unmatched efficicency. Totemic, cut in great, surfaces, with a force of expression and a typological quintessence similar to that of primitive idols, concentrating in each segment or volume the spiritual tension and energy of a perennial symbol that can be easily decoded, the vigorous forms carved by Gheza Vida have a dignity, a capacity of dominating space and a mythological aura that are evidently in the best tradition of the multi-secular folk art and folk culture of the Maramureş.

The artists of Cluj have contributed many significant achievements to the affirmation of contemporary Romanian art. In the three decades that have elapsed since the setting up of the local Plastic Artists' Union branch, the fine arts of Cluj have made a name for themselves due to the high degree of professionalism with which they have tackled — successfully — problems characteristic of the great Romanian and European art trends, showing, at the same time, willingness to undergo fertile experiments and a conscientious rejection of provincialism or regionalism. The apostolic efforts, in the first years of the existence of a Fine Arts School in Transilvania's capital city, of people like Alexandru Popp, Eugen Pascu, Romul Ladea, Tasso Mar-

chini, Catul Bogdan, Anastase Demian or Aurel Ciupe, were not without results. They paved the way for a vigorous art school that knew how to eliminate, with full lucidity, the harmful reminders of provincial dilettantism (still to be found in centres like Baia Mare) and to rise up to the most advanced aesthetic ideals of the time. A rapid evolution, however, in concert with contemporary art everywhere, was only made possible after the war. After a period of confrontation with dogmatic restrictions of all kinds and with a sterile academism that pretended to be the very image of revolutionary freshness, after a phase when trends and directions altogether alien to the traditional spirit of Romanian art were enforced through a mechanism difficult to understand today, in short, after a pionering period — to be found in the first stage of every great social revolution — a climate of fecund emulation asserted itself in the cultural life of Cluj. Creative fervour, vitality and a diversity of stylistic options and visions resulting from thorough responsible reflection, are characteristics that artists belonging to several generations have in common. Their activity has contributed to the appearance of a genuine school of sculpture, painting, graphic and decorative arts in Cluj, a school that continues, by avoiding provincialism and useless picturesque regionalism, the most advanced traditions of Romanian fine arts, at superior levels, so that it falls into step with the newest developments in fine arts throughout the world.

(Translated by Virgil Stanciu)

INDICE DE NUME

A

Abrudan, Petre, 44, 46, 67, 70, 71, 72, 74, 79, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 91, 194, 195, 219, 220, 223, 237
Achițenie, Petre, 217
Ács, Francisc, 68, 72
Adoc, Gheorghe, 222, 227
Aftenie, Radu, 222
Agârbiceanu, Ion, 63, 183
Alecsandri, Vasile, 178
Alexandru Lăpuşneanu, 13
Almăşan, Virgil, 218, 221, 222, 223
Aman, Theodor, 27, 28, 30, 31, 47, 48, 234, 238
Amiel, Henri-Frédéric, 181
Anca, Alexandru, 82, 91
Andrássy, Zoltán, 43, 44, 45, 70, 72, 74, 218, 237
Andreescu, Ion, 48, 49, 54, 183, 238
Andronic, Constantin, 218
Anestin, Ion, 43
Anghel, Gheorghe D., 129, 152, 210, 212, 223, 225, 242
Apostu, George, 224
Apostu, Gheorghe (pictor clujean), 75
Aramă, Horia, 177
Arbore, A. I., 74
Arcaş, Ion, 130
Argan, Carlo Giulio, 57, 58, 238
Arghezi, Tudor, 34, 108
Arion, Gheorghe, 77
Aristotel, 20, 233
Artachino, Constantin, 200
Asachi, Gheorghe, 23
Asztalos, István, 63
Avakian, Garabet, 196
Avramescu, Elena, 227

B

Baba, Corneliu, 212, 221
Bacaloglu, Gheorghe, 65, 66, 72
Baciu, Constantin, 217
Baciu, Mircea, 222, 226, 227
Badea Cârţan, 169
Badea, Costel, 226
Balázs, Petru (Péter), 71, 72, 218
Balogh, Petre, 214
Balotă, Ileana, 229
Balzac, Honoré de, 177
Bánner, Zoltán, 74, 99, 101, 102, 103, 106, 109, 212
Barabas, Nicolae, 62, 194
Barbosa, Octavian, 45, 202, 203, 204
Barbu, Mihai, 75
Bardocz, Ludovic, 75, 216
B'Arg (Ion Bărbulescu), 34, 235
Barna, Iosif, 72
Basarab cel Tînăr, 12
Bastien-Lepage, Jules, 140
Băcilă, Emil, 74
Băicoianu, Zoe, 225
Bălaşa, Sabin, 217, 228, 229
Bălău, Mircea, 74, 218
Bălcescu, Nicolae, 25, 28, 123, 226, 233
Băncilă, Octav, 32, 33, 179, 216, 235
Bărnuţiu, Simion, 22, 123
Bellu, Pavel, 162
Bene, Iosif, 74, 80, 219
Benedict, Cristian, 32

Constantinescu-Iași, Petre, 24
Corcescu, Naum, 218, 221
Cornea, Emil, 44, 45, 46, 66, 67, 68, 71, 72, 74, 79, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 91, 93, 195, 237
Cornescu, Traian, 35, 36, 236
Cosma, Gheorghe, 221, 224
Costande, Ion, 21, 23, 24, 193, 233
Costescu, Eleonora, 49
Coșan, Mihai, 227
Cotruș, Aron, 44, 237
Covaliu, Brăduț, 216, 222, 223
Creangă, Ion, 178
Cristea, Nicolae, 43, 44
Crișan, 97, 116, 120, 123, 125, 127, 129, 132, 220
Crișan, Alexandra, 77, 223
Crișan, Vasile, 74, 77
Crivăț, Vlad, 218
Csürös, Anton, 61
Cubleșan, Constantin, 8, 77
Cuza, Alexandru Ioan, 28

D

Dan, Pavel, 44, 63, 151, 169, 170, 183, 237
Daniel, Constantin, 194
Darkó, Ladislau, 72
Daumier, Honoré, 140
David, 19, 233
David-Jurca, Augusta, 91
Dămănceanu, Ion, 225
Dăncuș, Gheorghe, 85, 86
Dărăscu, Nicolae, 35, 36, 236
Deac, Mircea, 74, 197
Deák, Ferdinand, 72
Decebal, 222
Degas, Edgar, 141
Dembitzki, Oscar, 31
Demeter, Wilhelm, 218
Demian, Anastase (Tase), 44, 64, 67, 68, 69, 78, 85, 88, 91, 118, 140, 176—178, 183, 194, 195, 237 242, 246
Denis, Maurice, 176, 177
Dianu, Mihai, 218
Dickens, Charles, 177
Dimitrescu, Ștefan, 35, 36, 37, 42, 236
Dinopol, Paul G., 50
Dioszegi Claudiopolitanus, Petru, 61
Dinu Ilea, Constantin, 70, 72, 75, 223, 226
Ditrói, Ervin, 74
Dîmboianu, Anton, 225
Dobrian, Vasile, 44
Doja, Gheorghe, 97
Dona, Iosif H., 196
Donatello (Donato di Betto Bardi), 153, 160
Dragomir, Silviu, 63
Dragoș, Aurel, 42, 43
Drăgoi, Livia, 77
Drăgoi, Sabin, 87
Drăguț, Vasile, 26, 74, 213
Duday, Gerö, 66
Dumitrescu, Zamfir, 222, 229
Dumitriu, Iordan, 92, 93, 94
Dumitriu-Bârlad, I., 39, 236

E

Eberwein, Anton, 227
Eder, Hans, 194
Edroiu, Nicolae, 8
Elaș, Leonid, 74
Elias Nicolai, 61
Eminescu, Mihai, 57
Eminet, Ioan, 72
Enescu, George, 57
Enescu, Theodor, 214, 215, 223, 224
Entz, Géza, 71
Erdös, Paul, 228

F

Feier, Petru, 74, 218, 220
Fekete, Iosif, 39, 44, 194, 200—209, 210, 212, 216, 217, 220, 236, 237, 242
Fekete, Mihály, 82
Ferenczy, Carol, 104
Ferghete, Traian, 72
Feszt, Ladislau, 74, 77, 218
Flămîndu, Horia, 218, 227
Florea, Vasile 26, 213
Florean, Liviu, 216, 220, 222
Foamete, Constantin, 222
Fodor, Ladislau I., 82, 83, 93, 94
Forró, Anton, 75

Iscovescu, Barbu, 25, 233
Iser, Iosif, 32, 34, 35, 210, 235, 242
Ivancenco, Gheorghe, 218
Izsák, Martin, 217, 228,

J

Jalea, Ion, 32, 38, 39, 200, 201, 204, 205, 207, 208, 210, 212, 217, 222, 228, 235, 236, 242
Jiquidi, Aurel, 42
Jiquidi, Constantin, 32

K

Kakuzo, Okakura, 87
Kalinderu, Nicolae (Iancu), 196
Kandinsky, Wassiliy, 148
Katona Szabó, József, 204
Kazar, Vasile, 44, 237
Kițulescu, Teodor, 227
Klieber, Jòsef, 61
Kogălniceanu, Mihail, 28
König, Johannes, 61
Konél, Viola, 66
Korvin, Sándor, 82
Kós, Andrei, 72, 218
Kosa-Huba, Francisc, 72
Kotzebue, Lydia, 39, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 208
Kovács, Zoltán, 71, 72
Krausz, Tiberiu, 214
Kulcsár, Adalbert, 214

L

Labin, Gheorghe, 43, 213, 217, 222
Ladea, Eva, 153
Ladea, Romul, 44, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 74, 78, 79, 91, 114, 118, 124, 126, 129, 135, 140, 150—175, 176, 179, 183, 194, 195, 210, 212, 216, 219, 223, 225, 237, 240, 241, 242, 245
Lapaty, Mihai, 28
Lassaigne, Jacques, 49, 50
László, András, 71
László, Gyula, 71, 72
Lazăr, Anton, 75, 218, 226
Lazăr, Dorio, 217, 219, 220
Lazăr, Rodica, 223
Lăptoiu, Negoiță, 77, 138, 164
Lecca, Constantin, 23, 24, 28, 193
Le Corbuseier (Charles Edouard Jeanneret), 146
Léger, Fernand, 146
Lemeni, Gheorghe, 23, 194
Leon, Alex, 44, 45, 237
Lhote, André, 96, 146, 180
Löwith, Marc Egon, 219
Lucaciu, Vasile, 192
Luchian, Ștefan, 32, 36, 49, 50, 76, 183, 185, 235, 236, 238
Lupaș, Ana, 74, 77

M

Macedonsky, Alexis, 36, 236
Maczalik, Alfred, 68
Maior, Petru, 164
Maitec, Ovidiu, 226
Manet, Edouard, 141, 143
Maniu, Iuliu, 192
Maniu, Nicolae, 226, 227
Maniu, Rodica, 68
Manole Adoc, Gabriela, 217, 227, 228
Mantu, Nicolae, 34, 235
Marc Aureliu (Marcus Aurelius Antoninus), 59
Marchini, Giulio, 134
Marchini, Tasso, 44, 67, 68, 70, 78, 88, 91, 134—149, 194, 237, 245
Marcoussis, Louis, 146
Marica, Viorica (Guy), 62, 74
Martin din Cluj, 60
Matei Basarab, 16, 21
Matei Corvin, 125
Matei, Gheorghe, 72
Matisse, Henri, 51
Matthey, A., 68
Mattis Teutsch, Johann, 68, 194
Maulbertsch, Franz Anton, 61
Maxa, Florin, 8, 74, 226, 227
Maxy, Herman Max, 43
Măluțan, Petru, 223
Mărculescu, Aurel, 44
Medrea, Corneliu, 35, 38, 39, 44, 63, 68, 194, 210, 212, 221, 237, 242

Pallos, Jutta, 218
Paloba, Mihai, 92, 94
Pamfil, François, 220, 228
Panaiteanu-Bardasare, Gheorghe, 23, 24, 28
Papadopoulos, Andonis, 75
Papilian, Victor, 64
Paraschivescu, Miron Radu, 115, 116, 132, 133
Pascu, Eugen, 64, 68, 72, 78, 91, 245
Pascu, Ştefan, 62
Pasima, Dumitru, 227
Paulet, Constantin, 217,
Pavel, Amelia, 203
Păcurariu, Francisc, 73, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 92
Păduraru, Neculai, 222
Pătraşcu, Gheorghe, 223
Pârvan, Vasile, 63
Perahim, Jules, 213
Perugino, Pietro (Pietro di Cristoforo Vanucci), 100
Petranu, Coriolan, 64
Petraşcu, Gheorghe, 76, 185, 212
Petraşcu, Miliţa, 39, 126, 236
Petrescu, Costin, 176
Petringenaru, Andrian, 204
Petru Cercel, 15, 232
Petru Rareş, 13, 20, 21, 233
Phoebus, Alexandru, 42
Piliuţă, Constantin, 217, 221, 222, 228
Piso-Ladea, Lucia, 80, 160, 172, 222, 223
Pitagora, 20, 233
Platon, 20, 233
Pleşa, Carol, 70, 72
Pleşca, Margareta F., 220
Plutarh, 20, 233
Pohrib, Constantin, 228
Pop, Aurel Dionisie, 71, 91
Pop (Popp), Ion, 70, 88
Pop de Băseşti, Gheorghe, 192
Pop de Szathmary, Carol, 28, 29, 30, 62, 194, 235
Pop Silaghi, Vasile, 80, 218
Popea, Elena, 66, 68, 88, 104, 194
Popa, Atanase, 64
Popa, Eugen, 216, 217, 218
Popa, Nicolae, 216
Popescu, Daniel, 74, 150, 162
Popescu, Nicolae, 194
Popescu, Ştefan, 37
Popovici, Constantin, 224, 226, 227
Popovici, Corneliu, 226, 227,
Popovici, Doru, 227
Popovici, Gheorghe, 179
Popovici, Ion Grigore, 126
Popp, Alexandru, 64, 68, 78, 135, 194, 242, 245
Popp (Papp), Aurel, 37, 41, 44, 66, 68, 91, 92, 97—113, 194, 210, 212, 218, 237, 239, 242
Popp, Mişu, 27, 193
Popp, Sabin, 194
Porumb, Marius, 8, 15
Pratolini, Vasco, 136
Preutu, Marina, 122, 123, 131, 227, 228
Profeta, Eremia, 70, 88
Profeta, Eugen, 67, 70, 88
Pusztai-Popovits, József, 94
Puşcariu, Radu, 67, 135, 136, 140
Puşcariu, Sextil, 63
Puşkin, Alexandr, 178

R

Racotă, Rodica, 217
Rácz, Péter, 68, 105
Radu al IV-lea, 12
Radu, Rea Silvia, 68
Radu, Vasile, 77
Raus, Valentin, 82, 86, 89, 90, 96
Rebreanu, Liviu, 44, 237
Renoire, Auguste, 141
Ressu, Camil, 35, 36, 37, 210, 212, 236, 242
Reynière, Jane de, 119
Rodin, Auguste, 153
Rohbock, Ludwig, 62
Rosenthal, Constantin Daniel, 25, 26, 27, 233
Ross, Iosif, 44
Rotaru, Doru, 222
Rus, Alexandra, 77, 164
Rus-Batin, Vasile, 216
Russu, Gheorghe, 87
Rusu, Ion, 216, 217
Ruşi, Emil, 227
Ruysdael, Jacob van, 141

Tohăneanu, Alexandru, 115
Tollas, Julia, 71
Tonitza, Nicolae N., 33, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 52, 76, 102, 107, 108, 110, 136, 236
Toth, Ladislau, 74
Toulouse-Lautrec, Henri de, 140, 141
Trenk, Henrik, 30
Tucidide, 20, 233
Turner, Joseph Mallord William, 141

Ț

Țoca, Mircea, 11, 22, 62, 81, 108, 129, 135, 136, 138, 155, 201, 204, 205, 208
Țuculescu, Ion, 212, 214
Țurcanu, G., 87

U

Ungureanu, Laura, 77
Ureche, Grigore, 17
Ursovici-Casianu, Ana, 71, 91
Uspenski, P. 12
Utrillo, Maurice, 96

V

Vaida, Ludovic I., 82, 83, 93, 94
Vaida Voevod, Alexandru 192
Vancea, Zeno 171
Varga, Vasile, 49
Vasile, Lupu, 21
Vasilescu, Nicolae, 223
Vasilescu, Paul, 218, 222, 224, 226
Văcariu, Liviu, 77
Vătășianu, Virgil, 10, 12, 13, 16, 20, 24, 50, 69, 71, 72, 73, 130, 138, 144
Veress, Mathias, 61
Vermont, Nicolae, 32, 235
Verona, Artur, 32, 235
Verzea, Ernst, 115
Vescan, Teofil, 82
Vetro, Artur, 72, 74, 216, 220
Vianu, Tudor, 115, 116, 178, 184
Vida, Gheza, 44, 45, 70, 210, 212, 222, 225, 237, 242, 245
Vitroel, Emil, 225
Vitruvius, Marcus Pollio, 9, 230
Vittorini, Elio, 169
Vlad, Aurel, 192
Vlad Călugăru, 12, 15, 232
Vlad, Ion (scriitor), 77
Vlad, Ion (sculptor), 216
Vlaicu, Aurel, 192
Vlad Țepeș, 12
Vlasiu, Ion, 67, 70, 88, 91, 114—133, 136, 194, 212, 220, 222, 225, 239
Vlasiu, Ion (tatăl sculptorului), 117
Vlasiu, Maria, 117
Voichin, Mihai (Lörincz Ernő), 90, 96
Vrânceanu, Dragoș, 171
Vremir, Mircea, 75, 226

W

Wagner, Rudolf, 62
Waldemar, Schachl, 223
Walter, Friederich, 217
Weinberg, Moise, 196
Widmann, Walter, 69, 72

Z

Zaciu, Mircea, 77, 137
Zaicu, Ion, 32, 194, 235
Zambaccian, Krikor H., 196
Zemlényi, Csaba, 222
Ziffer, Alexandru, 68

Lector: DORU OLTEANU
Tehnoredactor: L. HLAVATHY

Apărut: 1981. Bun de tipar: 13. 03. 1981. Comanda nr.: 2053
Coli de tipar: 16+3,25 coli planșe. Hîrtie: Scris I A
80 g/mp. Format: 16/57×82.

Tiparul executat sub comanda nr. 10/1981 la Întreprinderea
Poligrafică Cluj, Municipiul Cluj-Napoca
B-dul Lenin nr. 146.
Republica Socialistă România